Classic Rock

Punk

LA RIVOLUZIONE CHE CAMBIÒ PER SEMPRE IL ROCK

BAND • PROTAGONISTI
RETROSCENA • DISCHI
TUTTO SULLA GENERAZIONE "NO FUTURE", TRA ANARCHIA, CAOS E DISTRUZIONE

Il Big Bang

Giusto affermare che il punk sia stato il fenomeno musicale (e non solo) più significativo dell'ultimo mezzo secolo di rock? Inevitabilmente qualcuno non sarà d'accordo, ma se si analizzerà la questione con obiettività sarà impossibile non convenire. La realtà è che quanto sviluppatosi attorno alla metà degli anni Settanta negli USA, in Gran Bretagna e pure altrove si è rivelato dirompente di per sé e influentissimo sul piano sonoro e attitudinale per molto di ciò che sarebbe arrivato dopo. A cominciare dall'hardcore e dalla NWOBHM per arrivare al nu-metal, al grunge e all'indie, quasi tutto gli deve moltissimo. Ricordare quella sorta di Big Bang dopo il quale nulla fu più come prima è come un dovere morale, e lo Speciale che avete adesso in mano serve appunto a questo, a beneficio di chi c'era e soprattutto di chi allora non era nato o era troppo giovane. Diciamolo a chiare lettere: con i tempi che corrono, nei quali si tende a rimuovere la memoria e a riscrivere la Storia, ribadire certi concetti è vitale.

Il perché il punk sia stato così cruciale è spiegato nelle pagine che seguono, nelle modalità che mi è parso opportuno seguire per uno Speciale. Non un'enciclopedia, quindi, né una classica "storia", bensì un *excursus* eterogeneo i cui elementi restituiscono, messi assieme, il quadro globale. Operando con cura, e consapevole di compiere scelte che potrebbero non essere condivise, ho selezionato le band di fondamentale importanza, dedicando a ciascuna un approfondimento. Successivamente, ho stilato un elenco di trentatré album (o, meglio, 33 giri: all'epoca il Cd ancora non esisteva) e uno di quarantacinque 45 giri di gruppi non citati altrove. Unico punto fermo, che si trattasse di dischi pubblicati originariamente negli anni Settanta, perché è solo su questo che si volevano puntare i riflettori, rimandando a eventuali, futuri volumi tutto il tanto "dopo". Completato il menù principale, si è poi arricchita l'offerta con vari gustosi "contorni", come la segnalazione di alcuni personaggi femminili di speciale rilevanza (non per creare un ghetto, ma per porre in risalto il ruolo di primissimo piano avuto dalle donne all'interno del movimento), le venti canzoni proto-punk (ovvero, punk prima del punk) o il pezzo sul punk italiano. Arrivati al termine, ne sono sicuro, non vedrete l'ora di lanciarvi alla scoperta – o alla riscoperta – di tanta musica sudicia e fragorosa ma incredibilmente appassionante.

Federico Guglielmi

SOMMARIO

3 IL BIG BANG
di Federico Guglielmi

6 COSÌ È (SE VI PARE)
A grandi linee, la vera storia del punk degli anni Settanta: le sue origini, il suo sviluppo, le sue peculiarità, la sua esplosione, la sua trasformazione.

10 RICHARD HELL E PATTI SMITH: IL PADRE E LA MADRINA
Impossibile immaginare la nascita e lo sviluppo della scena punk di New York senza questi due creativi a 360°, con storie per molti versi parallele, che agitavano le acque già nella prima metà dei Settanta.

12 RAMONES: ONE-TWO-THREE-FOUR
Si può cambiare il mondo del rock proponendo canzoni da due minuti a base di luoghi comuni adolescenziali, provocazioni spicciole, blanda protesta e pura e semplice demenzialità? La storia dei quattro finti fratelli portoricani dice di sì.

22 SEX PISTOLS: L'ARTE DEL CAOS
L'equazione punk = Sex Pistols non è in realtà esatta, ma è indubbio che lo sia almeno nell'immaginario collettivo. Ci sta: nessuno è riuscito a fare tanto chiasso come loro, e in così poco tempo.

32 THE CLASH: TIFIAMO LA RIVOLTA
Tra i più autorevoli esponenti del rock ribelle e "contro", i Clash sono stati punk in senso stretto per poco tempo. Ma lo sono stati sul serio.

38 DAMNED: IL TERZO POLO
In quei tardi anni Settanta del punk britannico non sono stati i più bravi, i più rigorosi o i più apprezzati, ma di sicuro sono stati quelli che hanno divertito di più.

44 BUZZCOCKS: PUNK, AMORE E FANTASIA
Anche se vengono spesso dimenticati, i Buzzcocks sono stati una delle formazioni più brillanti e originali della prima generazione punk britannica. Nonché una delle più imitate.

50 BORED TEENAGERS: ALTRI PROTAGONISTI DELLA SCENA UK
Oltre a quelli di primissimo piano, il punk britannico delle origini ha avuto molti altri (anti)eroi, magari meno esposti alle luci dei riflettori ma sempre meritevoli di attenzione. Eccone una scrupolosa selezione di dodici.

56 THE HEARTBREAKERS (E I LORO FRATELLI)
Lo scioglimento dei New York Dolls diede vita a varie band che orbitarono nell'underground della Big Apple. La più famosa? Gli Heartbreakers di Johnny Thunders.

58 DEAD BOYS: GIOVANI, RUMOROSI E ARROGANTI
La loro vicenda, almeno quella vera, durò circa tre anni, che però bastarono a lasciare una traccia profonda. Nonché a scolpire nella storia il nome di uno dei più grandi animali da palcoscenico di sempre, Stiv Bators.

62 WE ARE THE ONE: ALTRI PROTAGONISTI DELLA SCENA AMERICANA
Tutti i gruppi punk americani più conosciuti gravitavano attorno a New York, ma anche altrove – specie in California – non mancavano esperienze molto interessanti. Dodici sono segnalate qui.

68 **THE SAINTS – RADIO BIRDMAN: DAGLI ANTIPODI CON FURORE**
Nonostante abbia goduto di attenzioni assai relative, nella seconda metà dei Settanta l'Australia ha generato una scena punk agguerritissima, della quale i Saints di Brisbane e i Radio Birdman di Sydney sono stati le punte di diamante.

74 **RUTS – STIFF LITTLE FINGERS: GLI EREDI (MANCATI)**
Nel biennio 1978/1979, subito dopo la primissima ondata, due band eccezionali infiammarono la scena britannica. Peccato che la loro furia, per ragioni diverse, si sia spenta troppo presto.

76 **ANGELIC UPSTARTS COCKNEY REJECTS U.K. SUBS: IL PUNK DELLA STRADA**
Sulle ceneri della prima generazione e prima della nascita dell'hardcore, tre gruppi britannici salirono agli onori delle cronache. Suonando street punk.

78 **CRASS: L'UTOPIA AL POTERE**
Lontano da ogni clamore mediatico, quanto meno all'inizio, il primo punk britannico generò un'esperienza unica, che negli anni a venire avrebbe avuto un peso significativo.

80 **PUNK È DONNA!**
Al di là dei casi più o meno isolati riscontrati in precedenza, fu grazie al punk che il rock si aprì davvero, per fortuna, al contributo delle ragazze.

84 **SARANNO FAMOSI: PUNK PRIMA DEL SUCCESSO**
Quanti musicisti più che famosi e a volte famosissimi hanno iniziato la loro carriera nella seconda metà degli anni Settanta suonando punk? Scopriamone alcuni.

86 **PROTO-PUNK**
Il punk prima del punk? Ecco venti canzoni incise tra il 1969 e il 1975, per lo più oscure, che per molti versi al punk si possono assimilare. Provare per credere.

90 **IL PUNK DEI SETTANTA IN TRENTATRE 33 GIRI**
Trentatré album punk imperdibili, tutti usciti (o incisi, nel caso di postumi) tra quel 1976 in cui il fenomeno iniziò a essere documentato e quel 1979 dopo il quale, benché di musica formidabile continuasse a essercene tanta, sarebbe stato improprio parlare di punk "delle origini".

98 ***45 X 45***
Come ben sanno i cultori, il primo punk è stato soprattutto una questione di dischi formato 7 pollici, singoli o Ep. che fossero. Di tanti, si è già detto negli articoli e/o nelle schede dei 33 album, ma non ci si poteva fermare lì. Ecco allora quarantacinque 45 giri significativi, per peso storico e/o valore musicale, di artisti che in queste pagine non sono stati citati altrove.

106 **PUNKUMENTARIES: GLI IMPERDIBILI**
Dieci titoli fondamentali per conoscere e capire meglio il primo punk, la sua filosofia, i suoi protagonisti, le sue atmosfere.

108 **ANDATE A LAVORARE, TEPPISTI!: VERO E FINTO PUNK NELL'ITALIA DEI TARDI SETTANTA**
Nell'Italia musicale del 1977 il punk tentò di alzare la testa, raccogliendo sostenitori convinti ma anche generando piccole mistificazioni. Volontarie e non.

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!
Questo volume è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

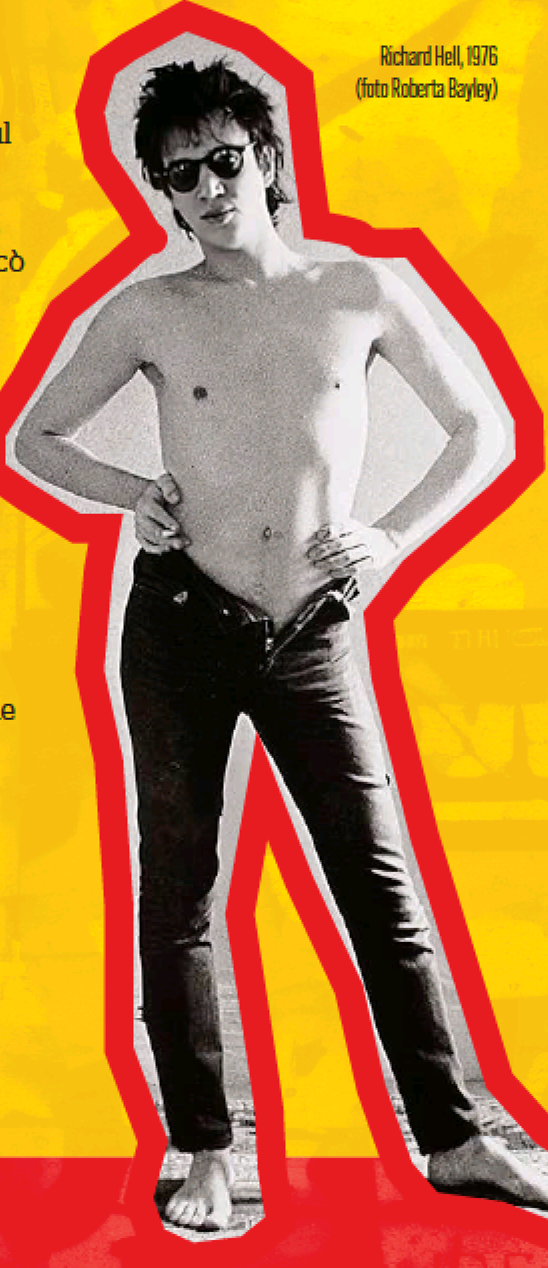
COSÌ È (se vi pare)

A GRANDI LINEE, LA VERA STORIA DEL PUNK DEGLI ANNI SETTANTA: LE SUE ORIGINI, IL SUO SVILUPPO, LE SUE PECULIARITÀ, LA SUA ESPLOSIONE, LA SUA TRASFORMAZIONE

I Sex Pistols, 1976: Glen Matlock, Johnny Rotten, Steve Jones, Paul Cook

Sono ancora in parecchi a credere che il punk sia stato inventato a Londra, quasi dal nulla, da quattro teppistelli battezzatisi Sex Pistols, quando le sue radici affondavano invece in esperienze maturate al di là dell'Atlantico. Senza scomodare la santissima trinità Stooges-MC5-New York Dolls, si possono fissare le coordinate spazio-temporali nella New York del 1974/1975, campo d'azione di una scena underground popolata di artisti di grande talento e personalità: artisti molto diversi tra loro, che con l'eccezione dei Ramones – volti a fornire una propria brutale rilettura, essenziale e limitata ma non per questo meno efficace o innovativa, del rock e del pop degli anni Sessanta – si muovevano sul confine tra r'n'r di strada e poesia dalle attitudini più o meno *maudit* (Patti Smith, Richard Hell, Heartbreakers, Television), in area pop (Blondie, Marbles), nell'ambito della trasgressione più estetica che musicale (Wayne County) o trafficando con un'elettronica cruda ed esasperata (Suicide). Il proliferare delle formazioni, favorito dall'attività di club come CBGB's e Max's Kansas City, ebbe come cassa di risonanza la rivista «Punk», nata nel dicembre del 1975. Prima che ciò accadesse, però, in tale fertile panorama si era trovato coinvolto Malcolm McLaren, all'epoca contitolare a Londra, con la compagna stilista Vivienne Westwood, di una boutique molto alternativa chiamata Sex. Forte di notevole carisma e indubbie doti organizzative, il venticinquenne inglese si era occupato per qualche mese del management dei New York Dolls, per poi ritornare in patria con impresso in mente il look "di rottura" ostentato da Richard Hell: lo stesso look che, con opportune modifiche, venne poi "applicato" al complessino di ragazzi neppure ventenni – i cui componenti stabili erano Steve Jones, Glen Matlock e Paul Cook – che orbitava attorno a Sex dedicandosi senza grandi pretese a un rock'n'roll sporco e approssimativo. McLaren affiancò ai tre il cantante John Lydon, che assunse il nome d'arte di Johnny Rotten e contribuì in modo determinante, con la sua immagine choc e il suo fortissimo magnetismo, a convertire una non-band in una realtà musicale e di costume straordinariamente importante; del resto, già l'oltraggiosa sigla adottata ("le pistole del sesso" ma anche "le pistole di Sex") voleva in qualche modo sottolineare come il quartetto non era fatto per rimanere nell'ombra.

Nella Gran Bretagna della metà dei Settanta, depressa sul piano sociale e affamata di novità, le provocazioni concettuali, estetiche e sonore lanciate dal gruppo e dai suoi sempre più numerosi discepoli fecero scalpore: gonfiate dai media, ottennero il duplice effetto di turbare i "benpensanti" e coinvolgere una vasta audience giovanile che vi ritrovava la paura del domani (esorcizzata, si fa per dire, nella filosofia nichilista del *no future*, "nessun futuro"), le proprie insoddisfazioni quotidiane, i propri pruriti iconoclasti, il bisogno di nuovi eroi che non si ponessero su un piedistallo, il legittimo desiderio di riti liberatori e divertimenti quanto più possibile sfrenati. A tali esigenze, avvertite soprattutto (ma non solo) da teenager proletari e assortiti creativi, il punk rispose in modo totale e diretto, senza ovviamente sopprimere le deviazioni del sistema – la droga, il razzismo più

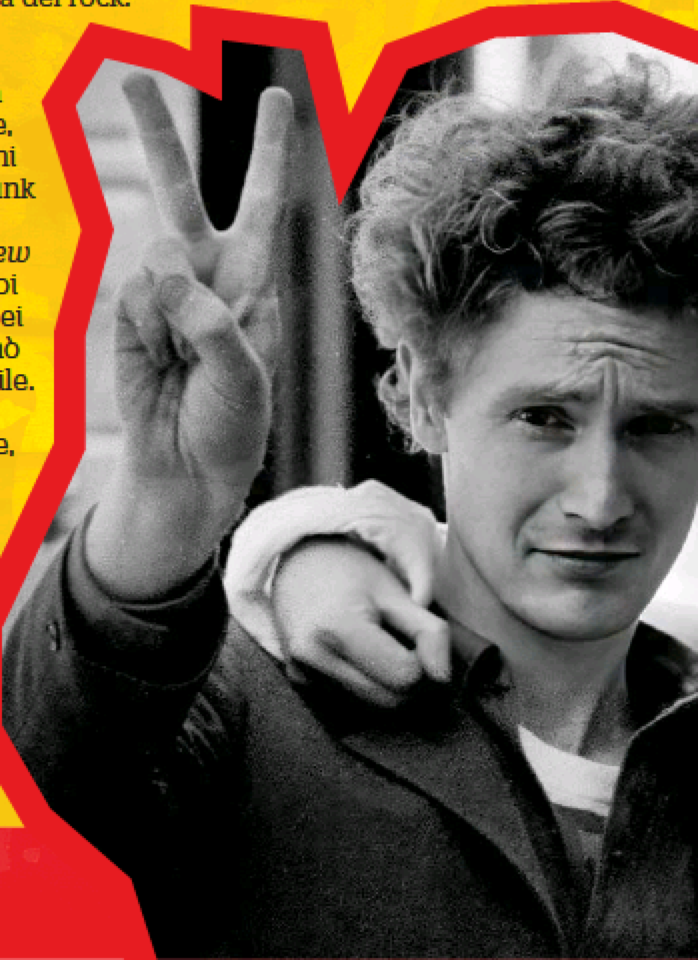


Richard Hell, 1976
(foto Roberta Bayley)

IL PUNK, COME PROVATO ANCHE DAL RIPESCAGGIO DI TANTI VECCHI CLASSICI, FU UN ESSENZIALE MOMENTO DI RECUPERO DELLE TRADIZIONI DEL ROCK'N'ROLL PIÙ AUTENTICO

o meno strisciante, la violenza ottusa, l'assenza di prospettive concrete – ma dando vita a un'illusione collettiva cui furono in molti ad abbandonarsi: un'illusione di breve durata ma sufficiente a cambiare lo stato delle cose, nonostante la minima consapevolezza di quasi tutti coloro che la propagandavano e la fisionomia ben poco accattivante di una musica rumorosa, aspra e feroce, fatta di approssimazione tecnica, strumenti da poco e parole dure urlate con rabbia invece che cantate. Dalla fine del 1975 i Sex Pistols iniziarono a catalizzare l'attenzione della stampa e soprattutto a raccogliere attorno a sé un gran numero di proseliti, molti dei quali fondarono a loro volta gruppi: tra i primi, Damned, Clash e Buzzcocks e poi via via tutti gli altri, in un pittoresco fiorire di chitarre distorte, slogan rabbiosi e make-up poco rassicuranti. I concerti di Patti Smith e Ramones, tra il maggio e il luglio del 1976, fecero il resto: il ciclone punk dilagò in tutto il Regno Unito, coinvolgendo musicisti di area pub rock (Eddie & the Hot Rods, Vibrators), ribelli senza causa (Stranglers) e dandy in erba (Ultravox!), ma soprattutto giovanissimi in cerca di emancipazione e catarsi a buon mercato. Giovanissimi e, va rimarcato, giovanissime: fu il punk, grazie a Siouxsie, alle Slits, a Pauline Murray dei Penetration, a Poly Styrene degli X-Ray Spex o a Gaye Advert degli Adverts, a imporre finalmente le ragazze nel mondo tradizionalmente maschile e maschilista del rock.

Il fenomeno non era un fuoco di paglia ma era destinato a durare, come l'uscita dei primi due 45 giri al 100% punk immessi sul mercato britannico – prima *New Rose* dei Damned e poi *Anarchy In The U.K.* dei Sex Pistols – confermò in modo inequivocabile. Appoggiato da John Peel di BBC Radio One, amplificato seppur con parecchie distorsioni dalle riviste ufficiali, sponsorizzato dalle fanzine che nascevano sempre più numerose sulla scia della celebre «Sniffin' Glue» di Mark Perry, sostenuto da nuovi club (Roxy, Vortex) e promosso non solo dalle grandi compagnie (specie la Virgin, almeno dal '77 in avanti) ma anche da decine di etichette indipendenti e autogestite (tra le più dinamiche, Chiswick, Stiff, Raw, Illegal, Step-Forward, con il negozio londinese Rough Trade – a sua volta marchio indipendente – a fungere da elemento di raccordo), il punk d'oltremanica acquisì seria rilevanza commerciale. Di ciò furono fulcro sempre i Sex Pistols, vero e proprio cavallo di Troia penetrato oltre le mura regime grazie all'abile sfruttamento di alcune teorie situazioniste operato dal solito McLaren e dal suo entourage di agitatori: *in primis*, il geniale grafico (e non solo) Jamie Reid, responsabile



In alto, due storiche grafiche di Jamie Reid. A lato, Malcolm McLaren e Vivienne Westwood

delle copertine, dei volantini e dei manifesti che tanto hanno concorso al successo del gruppo. Da qui a diventare rapidamente merce da esportazione, il passo fu breve. Le prime nazioni a impadronirsi del suo linguaggio furono Australia (che aveva già avuto i suoi pionieri in Radio Birdman e Saints), Canada (Furies, Viletones), Francia (Stinky Toys, Metal Urbain, Asphalt Jungle, Dogs, Gazoline, Starshooter) e naturalmente USA, dove il sasso lanciato tre anni prima da New York ritornò come un boomerang investendo – seppure a livello sotterraneo – un po' tutto il territorio con la California come Stato più ricettivo (Germs, Dils, Screamers, Crime, Nuns, Avengers…). Al di là dell'Atlantico, così come negli altri Paesi europei che ne avevano comunque accolto le istanze, il punk rimase però una faccenda per adepti e cultori, poco rilevante sotto il profilo delle vendite.

Ogni medaglia ha il suo rovescio e il punk *made in UK*, pur continuando ad avere manifestazioni anche genuine, venne quindi risucchiato in quello stesso sistema del quale avrebbe dovuto essere il tarlo. Il motto *anyone can do it* ("tutti possono farlo") rimaneva validissimo, mentre la logica dell'*I don't care* ("non mi importa") proseguiva a esistere quasi solo come vuoto simulacro: la pur effimera notorietà e la prospettiva di guadagnare senza troppi sforzi un po' di sterline importavano infatti a tutti, e spesso assai più di quanto, per pudore o furbizia, fossero disposti ad ammettere. Sebbene avvilito nel cliché della tendenza (o, ancora peggio, della "moda"), lo spirito del movimento fu ancora per qualche tempo sostenuto – se non altro per quel che concerne i suoi aspetti formali – da una piccola schiera di reduci e convertiti dell'ultim'ora (U.K. Subs, Angelic Upstarts, Cockney Rejects) che beneficiarono della scomparsa o del passaggio ad altre formule espressive degli originari primattori. Nel febbraio 1979, la fatale overdose di quel Sid Vicious che due anni prima aveva sostituito Glen Matlock nei Sex Pistols fu un evento dal forte valore simbolico: la morte del bassista, povero martire sacrificato senza pietà alla non-causa, mise una pietra (è proprio il caso di dirlo: tombale) sull'utopia punk.

Ha sempre pesato un grave equivoco, sulla rivoluzione punk, in parte alimentato dal famoso proclama della *1977* dei Clash ("No Elvis, Beatles or The Rolling Stones / in 1977"): che essa incarnasse una precisa volontà di seppellire per sempre il passato. Il punk, come provato anche dal ripescaggio di tanti vecchi classici, fu invece un essenziale momento di recupero delle tradizioni del rock'n'roll più autentico che da circa un decennio sembrava in buona misura accusare gravi carenze di spontaneità, energia e impeto sovversivo; intriga non poco l'idea che siano stati gli stessi Clash, con gli affettuosi omaggi a Cinquanta e Sessanta allineati in LONDON CALLING, a dimostrare la fondatezza di tale tesi. Il disco uscì proprio nell'ultimissimo scorcio di 1979 e l'anno dopo, con l'arrivo dell'hardcore, sarebbe stata tutt'altra storia.

IL PADRE E LA

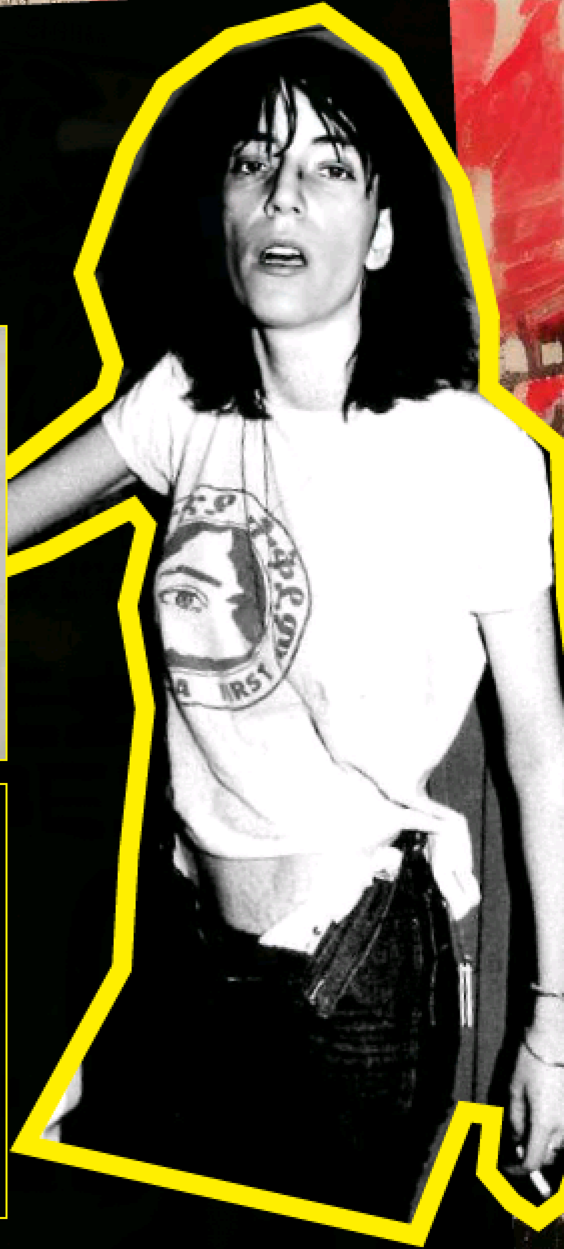
Richard Hell e Patti Smith

IMPOSSIBILE IMMAGINARE LA NASCITA E LO SVILUPPO DELLA SCENA PUNK DI NEW YORK SENZA QUESTI DUE CREATIVI A 360°, CON STORIE PER MOLTI VERSI PARALLELE, CHE AGITAVANO LE ACQUE GIÀ NELLA PRIMA METÀ DEI SETTANTA

Si dovesse attribuire a un solo individuo la paternità del punk, questi non potrebbe essere altri se non Richard "Hell" Meyers: non solo perché con il suo rock nervoso e *maudit* non si faceva scrupolo di lasciar sfogare la sua attitudine ribelle, ma anche perché è da lui che Malcolm McLaren ha scimmiottato molti dei cliché estetici (capelli corti e arruffati, T-shirt strappate, giubbotti di pelle, occhiali scuri) che sarebbero poi divenuti elementi distintivi del punk britannico. Nato nell'ottobre 1949 in Kentucky, il futuro cantante e bassista si trasferì a New York alla fine del 1966; prima di dedicarsi alla musica scrisse articoli per riviste underground e lavorò (come collega di Patti Smith) nella libreria The Strand, per poi unirsi all'ex compagno di scuola Tom "Verlaine" Miller nei Neon Boys. Uscito dalla band a causa dell'atteggiamento dispotico di Verlaine subito dopo l'adozione del nuovo nome Television, il musicista e poeta fondò assieme all'ex New York Dolls Johnny Thunders gli Heartbreakers, lasciati nel 1976 a favore di un proprio gruppo – battezzato Richard Hell and the Voidoids e comprendente i chitarristi Robert Quine e Ivan Julian e il batterista Marc Bell, futuro Ramones – che firmò prima un notevole Ep per la Ork e poi, nel 1977, quell'autentico manifesto punk a 33 giri intitolato come il suo inno più rappresentativo, BLANK GENERATION.

Forse deluso dalle attenzioni relativamente scarse ricevute da una scena che avrebbe invece dovuto idolatrarlo senza riserve, Hell ha poi diradato la sua attività di rocker, preferendo

MADRINA



dedicarsi a recitazione, pittura e soprattutto letteratura; forte di episodi indimenticabili quali *Love Comes In Spurts*, *Another World* e la title-track, BLANK GENERATION è in ogni caso uno straordinario attestato di talento puro e una raccolta di canzoni dove il punk è poesia torbida e non cieco impulso distruttivo, r'n'r ridotto all'osso invece di suoni allo stato brado, accettazione quasi compiaciuta della propria emarginazione piuttosto che violento rigetto delle regole sociali.

A dispetto della sua appartenenza alla scena newyorkese dei Settanta, della sua indole all'occorrenza provocatoria, dell'immagine aggressiva e della devozione al r'n'r secco e spigoloso, Patti Smith non è etichettabile come punk in senso stretto: troppo intellettuale, troppo mistica, troppo ispirata dall'alto per essere confusa in un movimento formidabile per irruenza sovversiva ma non altrettanto lodevole per lucidità e ampiezza di vedute. Però, almeno fino al secondo album, questa ragazzaccia nata a Chicago nel dicembre 1946 e cresciuta già dai tardi *Sixties* nell'ambiente artistico della Big Apple (tra le sue frequentazioni, il commediografo e attore Sam Shepard, il poeta Jim Carroll e il fotografo Robert Mapplethorpe, oltre ad Allan Lanier dei Blue Öyster Cult, per il quale scrisse alcuni testi), è stata una delle figure più significative e influenti della locale "blank generation", fungendo da faro per quanti – non importa in che area stilistica – avevano solo bisogno di una spinta a liberare il proprio desiderio di esprimersi attraverso parole e musica. Più che le performance di letture nel contesto del St Mark's Church Poetry Project, più che le raccolte di poesie (il primo libro, *Seventh Heaven*, è del 1971), più che il 45 giri d'esordio *Hey Joe / Piss Factory* finanziato da Mapplethorpe, l'attribuzione alla Smith di un'eventuale laurea "honoris causa" in punk rock sarebbe pienamente giustificata dai primi due album da lei realizzati con la super band che l'avrebbe accompagnata fino al 1979, ovvero Lenny Kaye alla chitarra, Richard Sohl al piano, Ivan Kral a basso e chitarra e Jay Dee Daugherty alla batteria: HORSES, prodotto dall'ex Velvet Underground John Cale, che contiene gemme urticanti quali *Free Money*, la suite *Land* e la cover di *Gloria* dei Them, e RADIO ETHIOPIA, che ha i suoi momenti più ruvidi in *Ask The Angels*, in *Pumping (My Heart)* e nella lunga, allucinata title-track. Dovendo scegliere solo un esempio della "punkitudine" dell'allora futura consorte di Fred "Sonic" Smith degli MC5, questo non potrebbe però che essere la *My Generation* degli Who in origine apparsa come retro del singolo *Gloria*, brutalizzata in un concerto del gennaio 1976 all'Agora di Cleveland. E anche, fuori dal discorso strettamente musicale, la scelta di ritirarsi dalle scene per circa otto anni nel 1979, quando i più convenzionali ma sempre energici EASTER e WAVE l'avevano di fatto resa una star.

RAMONES

One-two-three-four

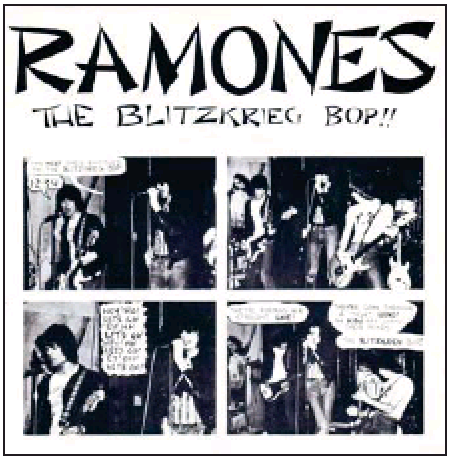
SI PUÒ CAMBIARE IL MONDO DEL ROCK PROPONENDO CANZONI DA DUE MINUTI A BASE DI LUOGHI COMUNI ADOLESCENZIALI, PROVOCAZIONI SPICCIOLE, BLANDA PROTESTA E PURA E SEMPLICE DEMENZIALITÀ? LA STORIA DEI QUATTRO FINTI FRATELLI PORTORICANI DICE DI SÌ

I Ramones storici: Dee Dee, Tommy, Joey, Johnny (foto Michael Ochs Archives)

Jeffrey Hyman, per tutti Joey, se n'è andato quasi quarantanovenne il 15 aprile del 2001, sconfitto dal tumore che aveva lungamente combattuto con fierezza e dignità. Douglas Glenn Colvin, meglio noto come Dee Dee, lo ha seguito il 5 giugno del 2002, tre mesi prima di raggiungere le cinquanta primavere, ucciso dalla solita overdose. John Cummings, semplicemente Johnny, si è arreso a un cancro alla prostata il 15 settembre del 2004, a tre settimane dal cinquantatreesimo compleanno. Thomas Erdelyi, *alias* Tommy, si è spento l'11 luglio 2014, sessantacinquenne, a causa di un tumore al fegato. Dei quattro ragazzi che poco dopo la metà dei Settanta misero a ferro e fuoco prima New York e poi il resto del globo vaneggiando di improbabili *blitzkrieg bop*, annusando la colla e suggerendo usi da codice penale delle mazze da baseball, nessuno cammina più su questa terra. Un doloroso evento, quello del progressivo sterminio del combo che accese la miccia della rivoluzione punk ed elevò la demenza allo stato dell'arte, il cui unico effetto collaterale positivo è l'impossibilità di una di quelle *reunion* da reduci che si fanno un po' per nostalgia, un po' per illusione di gioventù, un po' per gusto autocelebrativo e un po' per denaro: una *reunion* che avrebbe magari ugualmente acceso entusiasmi tra le generazioni più giovani ma che sarebbe stata... triste,

AMERICAN
BLUEJACKETS
SWAMP WATER

IL PRIMO SONGBOOK DELLA BANDA FOTOGRAFA A MERAVIGLIA UN'ATTITUDINE NAÏVE SOSPESA TRA RIBELLIONE SENZA UNA CAUSA E PROPENSIONE AL FUN



perché l'idea di dinamismo e freschezza e furore da sempre associata all'idea Ramones non si concilia con l'immagine di quattro signori prematuramente invecchiati e pieni di acciacchi da stravizi come quelli visti il 18 marzo 2002 alla cerimonia di iscrizione della band – rappresentata nella circostanza da uno schizzato Dee Dee, da un gonfio Johnny, da un canuto Tommy e da un (incredibilmente) tonico Marky, subentrato nel 1978 a Tommy – nella "Rock and Roll Hall of Fame". Nonostante la qualità persino sorprendente degli ultimi album di studio e la tenacia con la quale hanno calcato i palcoscenici finché è stato per loro fisicamente possibile (il *counter* degli show ufficiali inanellati dal gruppo tra il 30 marzo 1974 e il 6 agosto 1996 si è arrestato a 2263: non un record, ma...), verrebbe anzi spontaneo dire che i Nostri avrebbero forse dovuto gettare la spugna prima, risparmiandoci la palese sofferenza di un Joey che, già debilitato dalla malattia, si aggrappava al microfono non per fare il bullo bensì per tenersi in piedi. È andata com'è andata, comunque, e le chiacchiere a posteriori lasciano il tempo che trovano: i Ramones sono morti e non resusciteranno. A ricordare il loro rumoroso passaggio nel firmamento r'n'r restano però ben quattordici album di studio, svariati live, qualche Dvd, parecchi libri biografici e soprattutto una straordinaria eredità artistica: curioso, per una band che al di là delle inevitabili "deviazioni" aveva per bandiera essenzialità e semplicità, ma per altri versi logico, alla luce di come le sue canzoni di pochi(ssimi) accordi si prestino ottimamente a fungere da *training* per (punk) rocker in erba e non, nonché a incarnare quella filosofia di grinta, divertimento, innocenza e voglia di arrecare disturbo alla quiete pubblica che è alla base del rock più genuino. Non a caso i loro primi concerti londinesi del 4/5 luglio 1976 hanno dato a Sex Pistols, Clash, Damned & co. la cruciale spinta a uscire allo scoperto, così come le esibizioni californiane del successivo agosto sono state determinanti per gettare i semi di quelle che sarebbero diventate le scene

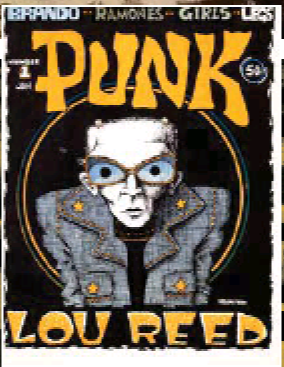
I Ramones escono dalla metropolitana di New York: Dee Dee, Tommy, Joey, Johnny (foto Bob Gruen)

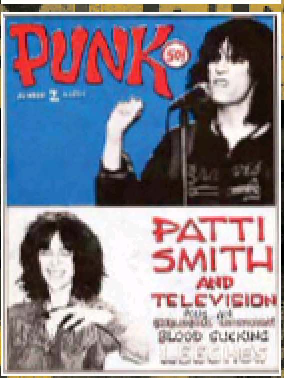
di Los Angeles e San Francisco… e non a caso dal 1976, in tutto il mondo, migliaia di gruppi si sono appropriati della sostanza – e spesso anche della forma – di quanto predicato da Joey, Johnny, Dee Dee e Tommy.

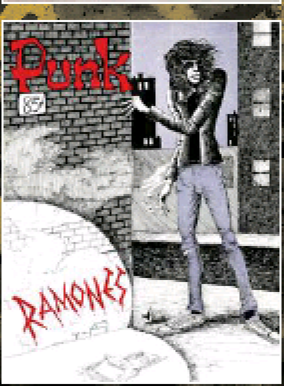
DALLE STALLE ALLE STELLE

In quella davvero fatidica estate del 1976 i quattro, con il fido manager Danny Fields a sostenerli come forse meglio non si sarebbe potuto, avevano alle spalle un buon centinaio di esibizioni tenute in massima parte al CBGB's, un piccolo, sudicio club della Bowery eletto a tempio del nuovo underground newyorkese, e avevano appena pubblicato per la Sire del lungimirante Seymour Stein – etichetta che avrebbe poi accolto altri talenti locali come Richard Hell, Dead Boys e Talking Heads – il primo, omonimo album, realizzato in circa due settimane con una spesa di 6.400 dollari: quattordici episodi che costituivano poco meno della metà del repertorio elaborato dai giorni delle prime prove in tre (Johnny alla chitarra Mosrite acquistata per poco più di cinquanta verdoni, Joey alla batteria e Dee Dee a basso e voce) nella tranquilla zona residenziale di Forest Hills, nel Queens, a qualche fermata di metropolitana da Manhattan. La seconda metà è invece composta da una manciata di outtake e dalle altre quattordici finite nel LEAVE HOME della primavera 1977, a completare un *corpus* unico – di rara omogeneità – nel quale sono a ben vedere contenuti tutti gli spunti che l'ensemble avrebbe sviluppato nei vent'anni seguenti, tanto sul piano sonoro quanto sotto il profilo degli argomenti trattati nelle liriche: musicalmente, surf, garage, *Sixties* pop, proto-punk, doo-wop e rockabilly eseguiti a velocità e ruvidezza esagerati (almeno per l'epoca pre-

PUNK MAGAZINE





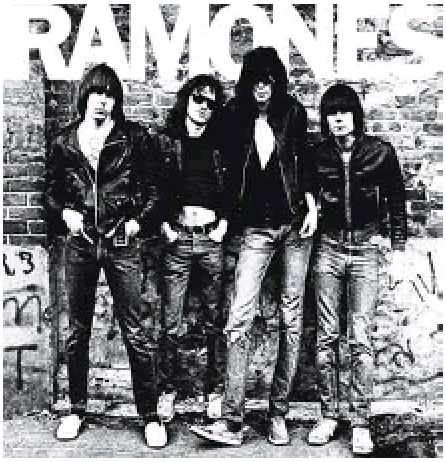


Era il dicembre 1975, anche se il mese indicato in copertina era gennaio (ovviamente 1976), quando il panorama editoriale newyorkese si arricchì di un nuovo periodico. Ne erano entusiasti fondatori due ex compagni di liceo nel Connecticut all'epoca neppure venticinquenni, Eddie "Legs" McNeil e John Holmstrom (quest'ultimo già studente di fumetto alla scuola di Will Eisner e Harvey Kurtzman), che dopo aver scartato l'assai meno incisivo «Teenage News» vollero battezzarlo con un termine non nuovo – lo usavano giornali come «Bomp» a proposito delle garage band più selvagge dei Sessanta o «Creem», per i rockers dei primi Settanta – ma assolutamente perfetto: «Punk». "Nei telefilm polizieschi come *Kojak* o *Beretta*" – spiegò McNeil – "quando gli sbirri alla fine catturavano l'assassino gli dicevano 'tu, lurido punk!'. Era anche il modo in cui i professori si rivolgevano al peggiore della classe. Tutti noi emarginati e incasinati unimmo le nostre forze e avviammo un movimento. Per tutta la vita ci avevano detto che non valevamo nulla. Siamo la gente che è scivolata attraverso le crepe del sistema educativo". "Quando Legs tirò fuori il nome – aggiunse Holmstrom – pensammo di appropriarcene prima che altri lo rivendicassero. Volevamo liberarci delle cazzate, ridurlo a semplice r'n'r. Volevamo di nuovo brio e divertimento". Il proposito fu attuato con estro e talento, ispirandosi alla celebre rivista satirica «Mad»: interviste secche e senza peli sulla lingua, illustrate con foto *ad hoc* (che a volte andavano a comporre veri fotoromanzi spesso esilaranti con la partecipazione dei musicisti) e con disegni umoristici dello stesso Holmstrom, autore anche delle copertine caricaturali: indimenticabili il Lou Reed di metallo (era stato appena pubblicato il suo controverso METAL MACHINE MUSIC) del numero inaugurale, il Joey Ramone del n. 3, l'Iggy Pop del n. 4, i Sex Pistols del n. 8, la Blondie del n. 10, il John Travolta (con terza gamba) del n. 16. «Punk» chiuse i battenti nell'estate del 1979, con il n. 17 (il successivo, già pronto, non vide la luce in quanto il tipografo si rifiutò di stamparlo ritenendolo troppo offensivo); sulle sue pagine sono passati tutti i protagonisti del panorama newyorkese, ma anche Sex Pistols e Clash, Iggy Pop e Devo, Lester Bangs e Marlon Brando, AC/DC e Bay City Rollers.

In alto, i primi tre numeri di «Punk».
A sinistra, John Holmstrom e Legs McNeil

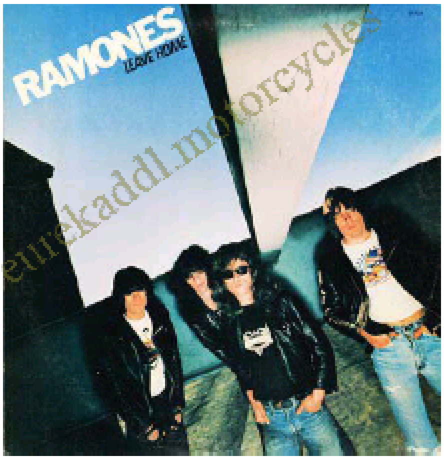
Dee Dee, Tommy, Joey e Johnny, 1977 (foto Chalkie Davies)

LE LORO CANZONI DI POCHISSIMI ACCORDI INCARNANO QUELLA FILOSOFIA DI GRINTA, DIVERTIMENTO INNOCENZA E VOGLIA DI ARRECARE DISTURBO ALLA QUIETE PUBBLICA CHE È ALLA BASE DEL ROCK PIÙ GENUINO



hardcore) e compressi in pezzi da due minuti di durata media, e per quanto concerne i testi un bignamino delle fantasie e delle "menate" di qualsiasi adolescente d'oltreoceano. Dalla provocazione finto-ingenua e palesemente ironica dei riferimenti al Nazismo (*Blitzkrieg Bop*, *Commando*, *Today Your Love Tomorrow The World*) e a Charles Manson (*Glad To See You Go*) all'esaltazione della colla come stupefacente economico (*Now I Wanna Sniff Some Glue*, *Carbona Not Glue*), dalle vicissitudini sentimentali (*I Wanna Be Your Boyfriend*, *Listen To My Heart*, *I Remember You*, *Oh Oh I Love Her So*, *What's Your Game*) alla vita di strada (*Judy Is A Punk*, *53rd & 3rd*, *Suzy Is A Headbanger*), dal "messaggio" politico (*Havana Affair*) ai film dell'orrore (*Chainsaw*, *I Don't Wanna Go Down To The Basement*, *You Should Never Have Opened That Door*, *Pinhead*), fino a un paio di cover del tutto in tema come *Let's Dance* e *California Sun* (portate al successo rispettivamente da Chris Montez e dai Rivieras) il primo songbook della banda fotografa a meraviglia un'attitudine naïve sospesa tra ribellione senza una causa e propensione al fun, sottolineata dall'inconfondibile look a base di giubbotti di pelle, T-shirt, jeans strappati e scarpe da tennis che rende il tutto ancor più fumettistico; una cosa, d'altronde, in linea con una sigla sociale – troppe le versioni a proposito della sua genesi: tanto vale, allora,

non raccontarne alcuna – dal sapor di parodia, e con gli artwork dei dischi dove i Nostri hanno le fattezze di eroi di quei comics dei quali si sono sempre confessati avidi divoratori.
Se dunque il monumento Ramones poggia sulle solidissime fondamenta del debutto e di LEAVE HOME, è con la terza prova ROCKET TO RUSSIA – chissà perché generalmente meno considerato: forse per l'assenza dell'effetto-sorpresa? – che il sound giunge alla migliore definizione. Il serbatoio ispirativo è lo stesso degli album precedenti, ma l'insieme è ora più a fuoco nelle esecuzioni così come nella scrittura: *Cretin Hop*, *We're A Happy Family*, *Rockaway Beach*, *Teenage Lobotomy*, *Sheena Is A Punk Rocker* (n. 22 nella classifica britannica dei singoli) e le riletture di *Do You Wanna Dance?* (Bobby Freeman) e *Surfin' Bird* (non sbaglia chi riscontra una consanguineità stilistica tra la musica dei "fratellini" e quella dei suoi autori, i mai abbastanza lodati Trashmen) evidenziano la netta crescita del combo, cominciando però a metterne in luce le velleità maggiormente pop che ne caratterizzeranno il prosieguo di carriera. Finiscono inequivocabilmente con ROCKET TO RUSSIA, i Ramones della Leggenda, con la rinuncia alla batteria – ma non al gruppo, nella cui orbita rimarrà con varie mansioni fino al termine dell'avventura – da parte di un Tommy stanco della vita *on the road* e l'ingresso in squadra di Marky (all'anagrafe Marc Steven Bell), già nei Voidoids di Richard Hell. Un autentico *turning point* che renderà in pratica obbligatoria una "celebrazione" del vecchio organico, messa in atto nel 1979 con IT'S ALIVE: ovvio che sia solo una coincidenza, ma gli appassionati di dietrologia rock attribuiranno alla scelta di uno show registrato l'ultimo giorno del '77 un significato simbolico, come fosse uno spartiacque tra l'era del punk incosciente e indisciplinato e quella del punk accettato dal sistema. Più o meno.

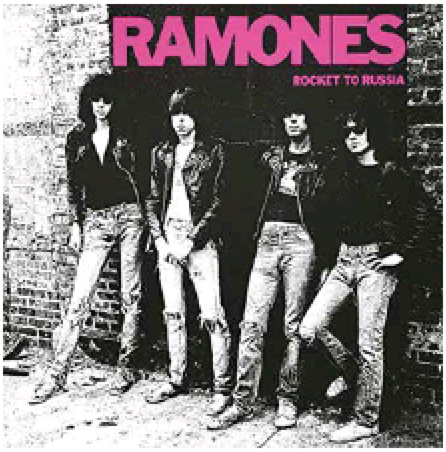


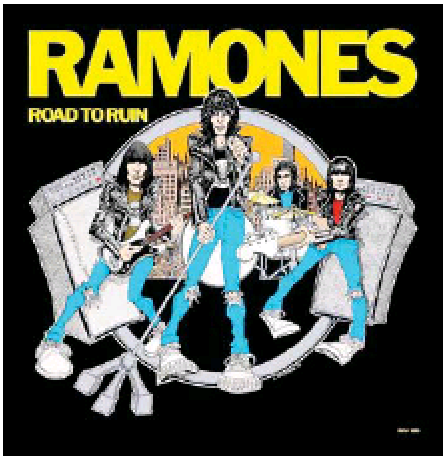
I Ramones davanti al CBGB's: Dee Dee, Tommy, Johnny e Joey (foto Danny Fields)

CAMBIO IN CORSA

Non che i due avvenimenti siano connessi da un rapporto di causa-effetto, ma con l'arrivo nella primavera del 1978 di Marky i Ramones – pur senza rinnegare il loro marchio di fabbrica – diventano

O SI È CON LORO, ADORANDONE ANCHE I DIFETTI, O SI È CONTRO DI LORO, SCHIFANDONE ANCHE LE DOTI...

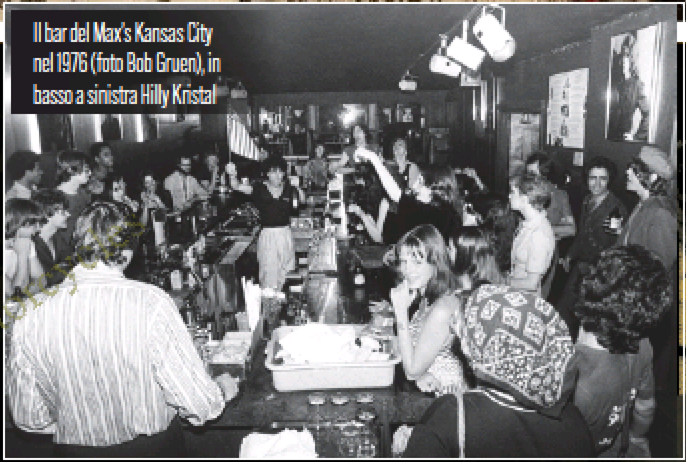




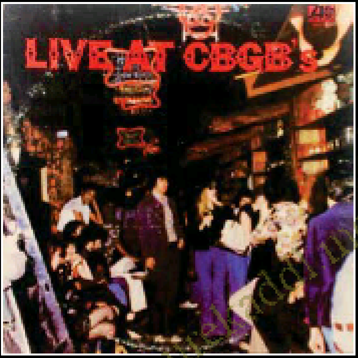
un'altra cosa; per questioni di naturale evoluzione, e/o più prosaicamente con l'intento di allargare la propria audience, il quartetto accentua infatti il respiro pop della sua formula, mitigando un po' la forza d'impatto e concependo trame strumentali meno monolitiche e più sofisticate. Un processo del quale non soffre però ROAD TO RUIN, che a dispetto dell'evidente calo di tensione – un anno prima, ballate carezzevoli peraltro eccellenti quali *Questioningly* o *Needles & Pins* sarebbero state inconcepibili – si impone come quarto capolavoro della discografia, fra elettrizzanti medio-tempo (*I Just Want To Have Something To Do*, *Don't Come Close*, *I Wanna Be Sedated*) e assalti meno veementi rispetto al passato ma non per questo meno efficaci: si pensi a *Go Mental*, *She's The One*, *Bad Brain* o la *I'm Against It* impreziosita da rime allo stato dell'arte del demenziale (*"I don't like playing ping-pong / I don't like the vietcong / I don't like Burger King / I don't like anything / And I'm against it"*: da applausi a scena aperta). Gli esiti pratici? Piazzamenti pressoché uguali a prima nelle charts britanniche e scomparsa da quelle americane, che in termini squisitamente commerciali non è certo un risultato di cui andar fieri. Ma i Nostri, grossomodo, se ne strafottono, continuando il *neverending tour* attraverso il globo alla media di circa centocinquanta date all'anno, togliendosi lo sfizio di recitare in un film costruito su misura per loro (*Rock'n'roll High School* di Allan Arkush: definiamolo con simpatia "*un figlio degenere di Animal House*") e convocando per la produzione del nuovo Lp nientemeno che Phil Spector: una mossa sulla quale schiere di esegeti dell'ensemble ancora discutono animatamente, indecisi se classificare l'incontro tra *wall of noise* e *wall of sound* di END OF A CENTURY – comunque baciato da discrete fortune: n. 14 UK e n. 44 USA, con il singolo *Baby I Love You* che consente il primo e unico accesso nei Top 10 d'oltremanica – tra i buchi nell'acqua o tra gli esperimenti riusciti a metà. Ed è proprio in questo particolare momento di incertezza, mentre molti si interrogano sul ruolo dei Ramones e sul loro definitivo tradimento della causa punk, che Joey e compagni sbarcano per la

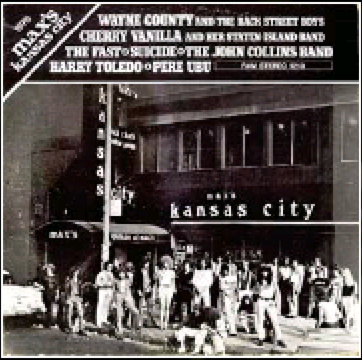
Johnny, Dee Dee, Tommy e Joey, 1976 (foto Danny Fields)

CBGB'S E MAX'S KANSAS CITY


Il bar del Max's Kansas City nel 1976 (foto Bob Gruen), in basso a sinistra Hilly Kristal

Tra il 1974 e il 1975, due locali – il CBGB's con sede al 315 della Bowery, gestito da Hilly Kristal, e il Max's Kansas City situato al 213 di Park Ave. South, con Peter Crowley come direttore artistico – iniziarono a contendersi la leadership dei concerti "alternativi" newyorkesi, dando vita a un botta e risposta di lodevoli iniziative che contribuì non poco ad alimentare la notorietà degli artisti in esse implicati: oltre a Patti Smith e ai Ramones, c'erano i cabarettistici Back Street Boys di Wayne County (anche dj dello stesso Max's), gli Stilettoes che presto genereranno i Blondie, i glaciali Suicide e i cerebrali, "psichedelici" Television di Tom Verlaine. Fu proprio la concorrenza tra i due club a fare da cassa di risonanza al fenomeno, più della contrapposizione – solo teorica, alla luce del cameratismo che con sporadiche eccezioni accomunava tutti i protagonisti – tra le cosiddette "art scene" e "fuck art, let's rock scene", la prima caratterizzata da un approccio più intellettuale e la seconda (alla quale, oltre ai Ramones e a parecchi minori, appartenevano gli allora neonati Dictators) più legata all'energia e al fun. Al di là delle mitizzazioni, peraltro, i due templi della musica newyorkese furono anche ritrovo di disadattati e diseredati sociali di ogni tipo, e non si distinguevano certo per classe.

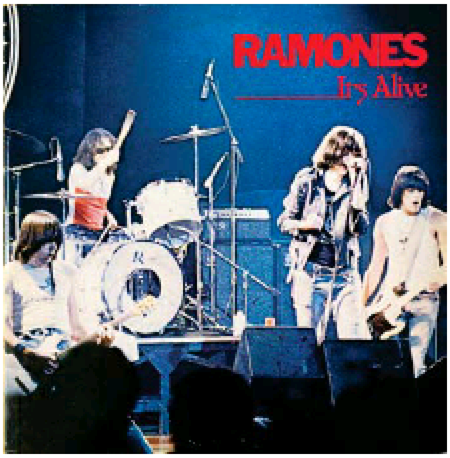




Quanto la programmazione "tirasse" è provato dall'immissione sul mercato nel 1976, in quasi contemporanea, di MAX'S KANSAS CITY 1976 e LIVE AT CBGB'S, album autoprodotti dai due club con l'obiettivo di testimoniare la verve del panorama locale e sfruttarne le potenzialità commerciali: quelle residue, almeno, perché gli artisti più importanti erano stati o stavano per essere accolti nelle scuderie di etichette "vere", con la Sire di Seymour Stein a ricoprire un ruolo da primattore (Ramones, Richard Hell & the Voidoids, Dead Boys, Talking Heads). Entrambe le antologie godettero comunque di buona diffusione, richiamando l'attenzione del pubblico su nomi ancora poco conosciuti fuori da Manhattan: Shirts, Tuff Darts, Laughing Dogs e Mink DeVille per il doppio dal vivo LIVE AT CBGB'S, Wayne County and the Back Street Boys, Suicide e Cherry Vanilla per MAX'S KANSAS CITY 1976, inciso in studio. In pochi mesi anche tutti costoro entrarono nella scuderia di una label americana, mentre per ragioni difficili da comprendere Wayne County e gli Heartbreakers ottennero il sospirato ingaggio solo espatriando in una Gran Bretagna dove il punk reale o presunto era divenuto un autentico business.

prima volta in Italia in occasione di un tour di quattro tappe assieme agli U.K. Subs: un appuntamento imperdibile per i *kids* nostrani, che invadono Reggio Emilia, Udine, Milano e Torino più per toccare con mano il Mito che per saggiarne il reale spessore. Uno straordinario *happening* o una cocente delusione? Entrambe le tesi hanno senso, a ribadire una volta in più come i giudizi sul gruppo newyorkese non contemplino di norma le mezze misure: o si è con loro, adorandone anche i difetti, o si è contro di loro, schifandone anche le doti... e valgano a testimoniarlo le cronache di segno opposto vergate cinque lustri fa dalla stampa nostrana. Nei ricordi un po' confusi di chi scrive, uscito lacero e ammaccato dal *mosh pit* della data più a sud, una prova che se Dio esisteva indossava per forza un "chiodo", ma pure uno spettacolo al di sotto delle (altissime, d'accordo) aspettative: i Ramones correvano come treni, picchiavano come indemoniati e concentravano trenta formidabili canzoni in un'ora (di più non suonavano, perché tenevano alla salute), ma erano, come dire?, prevedibili. Una poderosa macchina da

SENZA I RAMONES IL PUNK NON SAREBBE ESPLOSO CON LA STESSA FORZA O NON SAREBBE ESPLOSO AFFATTO



guerra perfettamente oliata nelle cui performance non sembrava però esserci spazio per l'imprevisto, per l'estemporaneità, per quelle partenze per la tangente dalle quali il r'n'r non dovrebbe mai prescindere: visto un pezzo li avevi visti tutti, con i pochi secondi di apparizione del pinhead che brandiva il cartellone *gabba gabba hey* come unico sussulto. Esserci era comunque, intendiamoci, bello e trascinante, ma l'impressione era di una divertente recita a copione, un rito dalla liturgia quasi immutabile officiato a uso e consumo degli adepti al culto... che peraltro godevano, e tanto, ascoltando in versioni crude ed essenziali i pezzi che nei dischi degli anni Ottanta e Novanta erano costellati di orpelli.

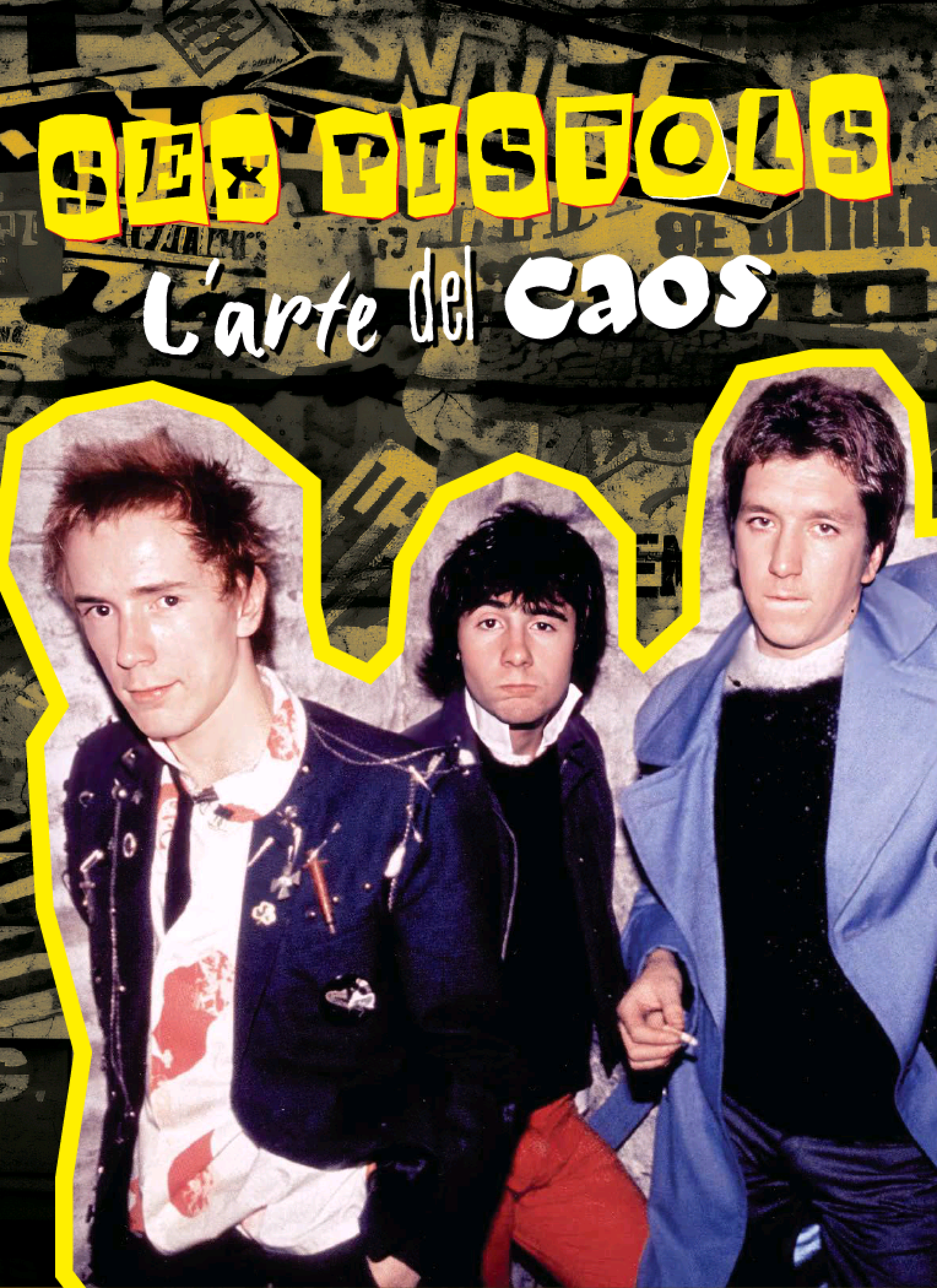
UN ALTRO MONDO

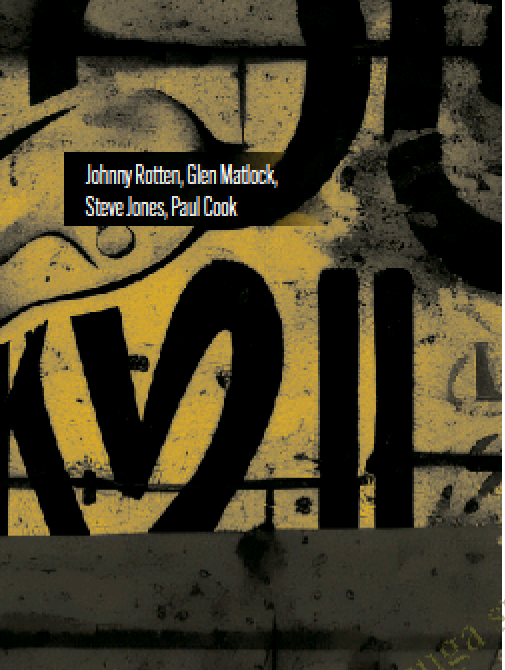
Ecco, gli orpelli. Sono proprio le adulterazioni e le edulcorazioni del sound volute dalla casa discografica, ma in fondo mai davvero osteggiate dai musicisti, il filo conduttore della maggior parte degli album confezionati dal 1980 in avanti. Meno *happy family* di quanto facessero credere, con i componenti che secondo le rivelazioni in seguito trapelate faticavano a sopportarsi reciprocamente, i Ramones avevano tra i loro obiettivi anche dichiarati – il primo pezzo di PLEASANT DREAMS, del 1981, si intitola *We Want The Airwaves*, cioè "vogliamo essere trasmessi alla radio": ok l'autoironia e lo sberleffo, ma più sfacciati di così... – il conseguimento di riscontri di vendite più rilevanti: una caccia all'hit non ossessiva ma costante, che non comportava l'abiura della propria identità ma solo accorgimenti volti a rendere la ricetta più appetibile al grande pubblico. È in tale ottica che vanno analizzati e valutati il valzer di produttori esperti (dal summenzionato Phil Spector a Graham Gouldman, dalla coppia Ritchie Cordell/Glen Kolotkin a Jean Beauvoir, da Bill Laswell a Scott Hackwith) con i relativi inserimenti di sintetizzatori, percussioni, diavolerie e ospiti di lusso, il legame stretto nel 1981 con l'agenzia di management dell'ammanicatissimo Gary Kurfist, i tentativi di capitalizzare in modo più consistente nel giro che conta, attraverso video e apparizioni tv, la propria reputazione underground. Eppure, nonostante gli sforzi e nonostante un mucchio di brani avessero le carte in regola per

I Ramones con il loro famoso cartello: Johnny, Tommy, Joey e Dee Dee (foto Ian Dickson)

Ramones dal vivo: Johnny, Tommy, Joey e Dee Dee (foto Danny Fields)

conquistare il mondo, l'agognato successo su vasta scala non arriverà mai: l'essere un articolo assolutamente originale, e quindi non inquadrabile in alcun trend o moda, può costituire un insormontabile ostacolo, così come l'età non verde e le carenze di *coolness* nell'accezione dell'epoca. A documentare questo periodo concitato e per parecchi versi confuso, nel quale si registrano le defezioni di Marky (provvisoria) e Dee Dee (definitiva), rimangono sette album, cinque interlocutori benché illuminati da vari spunti di caratura superiore – episodi quali *Do You Remember Rock'n'Roll Radio?*, la già citata *We Want The Airwaves*, *Something To Believe In*, *Somebody Put Something In My Drink* o *I Wanna Live* avrebbero meritato i Top 10, proprio come una *Psycho Therapy* non avrebbe sfigurato nel repertorio dei Settanta – e due degni di essere annoverati tra le pietre miliari del gruppo: TOO TOUGH TO DIE del 1985, la cui indole "battagliera" è eloquente fin dal titolo, e BRAIN DRAIN del 1989. Perché canzoni memorabili come *Howling At The Moon (Sha-La-La)*, *I Believe In Miracles* o *Pet Sematary* non abbiano monopolizzato le frequenze radio è un irrisolvibile enigma, dato che possedevano tutto ciò che occorreva per imporsi: robustezza, melodie persuasive, testi stuzzicanti e, nel caso della seconda, addirittura la benedizione del maestro del brivido Stephen King.
Fallita quest'ultima opportunità, in concomitanza al giro di boa del decennio, di divenire autentiche star, i Ramones paiono rassegnarsi alla loro (gratificante) posizione di gruppo di ampio culto, inanellando esibizioni su esibizioni in quattro continenti – rimangono fuori solo Africa e Antartide – e suggellando il *tour de force* con il secondo disco dal vivo della loro storia, LOCO LIVE. E dopo, sempre fra un giro concertistico e l'altro, tre ulteriori album di studio che pur non rinunciando totalmente all'illusione di far capolino nelle *charts*, "si limitano" ad adeguarsi agli standard delle migliori realizzazioni targate Ramones.
Al di là degli alti e bassi, chiunque sia un minimo pratico della materia li considera una delle band più importanti del r'n'r: magari non per l'influenza diretta esercitata sulle generazioni di musicisti che li hanno seguiti, nonostante il loro sound e il loro look se la giochino con «La Settimana Enigmistica» in quanto a tentativi di imitazione, ma perché senza i quattro finti fratellini portoricani il punk non sarebbe esploso con la stessa forza o magari non sarebbe esploso affatto, e non avrebbe quindi potuto rivoluzionare la storia nel modo che sappiamo.


SEX PISTOLS
L'arte del caos



Johnny Rotten, Glen Matlock, Steve Jones, Paul Cook

L'EQUAZIONE PUNK = SEX PISTOLS NON È IN REALTÀ ESATTA, MA È INDUBBIO CHE LO SIA ALMENO NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO. CI STA: NESSUNO È RIUSCITO A FARE TANTO CHIASSO COME LORO, E IN COSÌ POCO TEMPO

Dirlo suonerà pleonastico, ma i Sex Pistols sono stati la più importante band del punk: non la prima né la più valida a livello artistico, benché le sue canzoni non abbiano troppo risentito dell'inclemenza del tempo, ma certo quella che meglio ha incarnato e diffuso il "messaggio" nichilista, pungente e offensivo del movimento. Inoltre, in appena due anni e due mesi di attività per così dire ufficiale, il quartetto – grazie anche alla guida del vulcanico manager Malcolm McLaren – ha rivoluzionato il rock e il costume del tempo, scombussolando media e mercato con un'incredibile serie di provocazioni e generando involontariamente centinaia di emuli; una prova impossibile da confutare di come i nostri (anti)eroi, al di là dell'efficacia delle trovate pubblicitarie e della "innovativa" freschezza della loro formula, vantassero la rara capacità di imporsi come simbolo generazionale, più o meno alla pari dei Beatles di una dozzina di anni prima e dei Nirvana di tre lustri dopo.

I PRODROMI

La storia è scritta ovunque ed è talmente tanto documentata che, almeno per quanto concerne i fatti (le interpretazioni sono naturalmente un'altra ben più elusiva faccenda), non possono esisterne versioni in contrasto, se non per piccoli dettagli. Non ci sono insomma dubbi sul fatto che attorno al 1972 Steve Jones (voce) Wally Nightingale (chitarra) e Paul Cook (batteria), teenager musicalmente sprovveduti con in testa non meglio precisati sogni di r'n'r, avessero messo in piedi un gruppo da cantina denominato Swankers e poi The Strand. Né che i tre frequentassero assiduamente Kings Road, zona Chelsea, principalmente per i suoi negozi di abbigliamento alternativo, tra i quali il Too Fast To Live, Too Young To Die gestito da Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, già Let It Rock e prossimo a essere ribattezzato Sex. Né che Jones chiese a McLaren di seguire il suo trio, ricevendo risposte vaghe e il suggerimento di assoldare al basso Glen Matlock, un giovane studente d'arte che orbitava attorno alla boutique. Né che nella primavera 1975 McLaren, ritornato a Londra dopo ▸▸

I SEX PISTOLS SONO STATI LA BAND PIÙ IMPORTANTE DEL PUNK: NON LA PRIMA NÉ LA PIÙ VALIDA A LIVELLO ARTISTICO, MA CERTO QUELLA CHE MEGLIO NE HA INCARNATO IL MESSAGGIO NICHILISTA, PUNGENTE E OFFENSIVO

una semi-fallimentare ma formativa esperienza come manager dei New York Dolls, cominciò a interessarsi maggiormente agli Strand, evidentemente con l'idea di replicare in Gran Bretagna il fermento che aveva potuto toccare con mano nella Grande Mela. Né che, dopo il licenziamento di Nightingale e il passaggio alla chitarra di un Jones poco a suo agio nel ruolo di frontman, la questione dell'assenza di un cantante fu risolta con l'assunzione di John Lydon, ribattezzato Johnny Rotten ("Marcio") a causa delle pessime condizioni della sua dentatura. Né che questi avesse alle spalle un background problematico di infanzia vagabonda al seguito dei genitori, meningite contratta a otto anni, espulsione dalla scuola cattolica, adolescenza deviata con tanto di temporaneo allontanamento da casa e lavori precari. Né che l'ingresso del nuovo membro non fu sereno, visto che nessuno lo aveva in simpatia, ma che si rivelò fondamentale per trasformare un'ipotesi neppure a fuoco di "band rock" in qualcosa di molto più esplosivo di quanto fosse ragionevolmente possibile pronosticare.

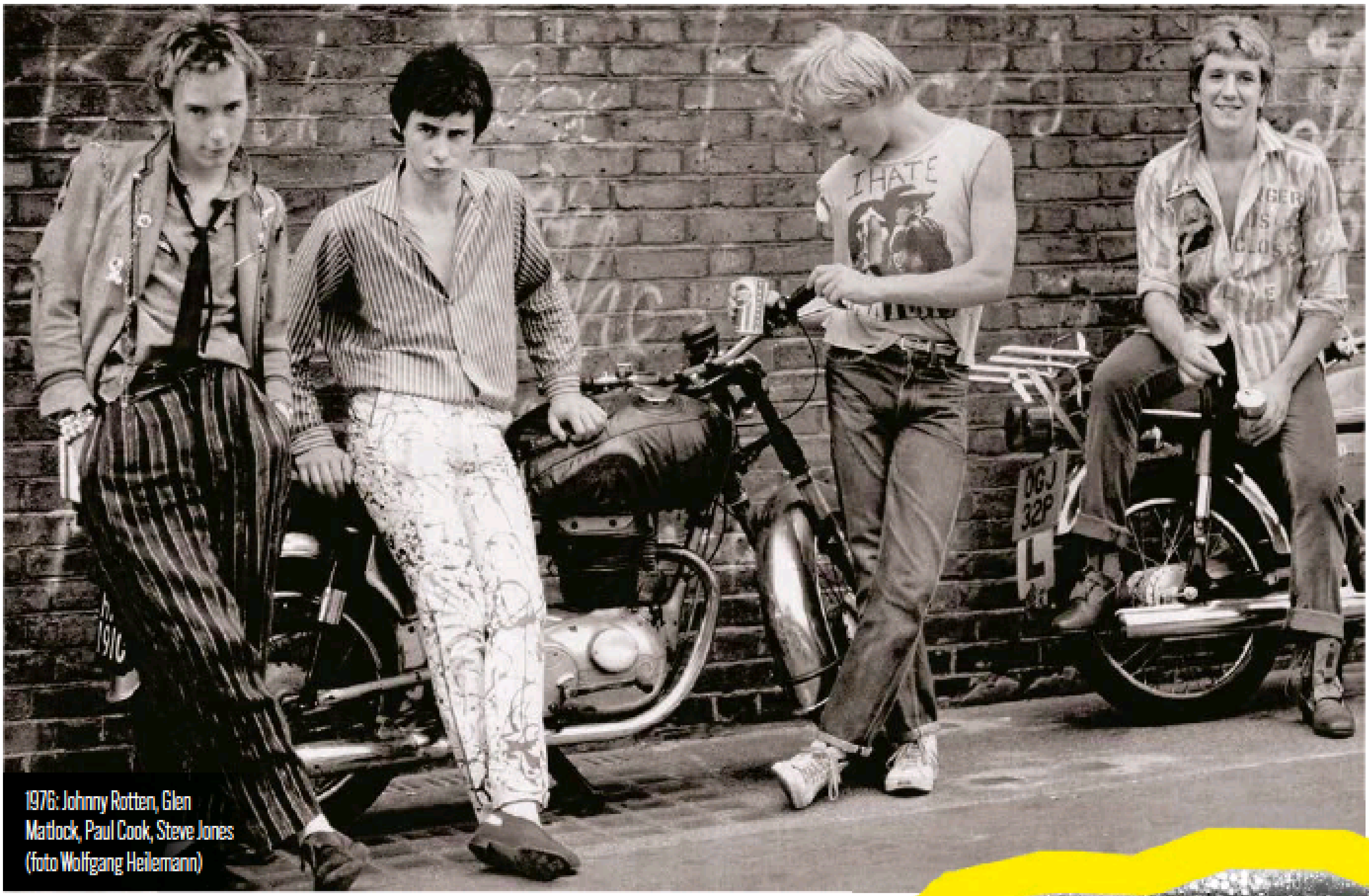
Johnny Rotten, 1976 (foto Ray Stevenson)

SI FA SUL SERIO

Capace di catalizzare istantaneamente l'attenzione grazie allo sguardo vitreo, alla voce aggressivamente lamentosa e alle movenze tra l'isterico e lo spastico, Rotten portò ai Sex Pistols – questa la sigla adottata, ovviamente perché fungesse da strumento pubblicitario per Sex – ciò che loro mancava in termini di carisma e credibilità. Non vantando alcuna esperienza nel campo, è chiaro che il suo era un talento naturale, figlio della rabbia, dell'asocialità, delle tante frustrazioni accumulate nei diciannove anni e mezzo di vita trascorsi

1976: Steve Jones, Glen Matlock, Johnny Rotten, Paul Cook (foto Pete Vernon)

dalla culla alla sera dell'agosto 1975 in cui si assicurò il posto nell'ensemble improvvisando *I'm Eighteen* di Alice Cooper sulla musica proveniente dal jukebox del negozio. Diciannovenni, giorno più giorno meno, erano pure Jones, Matlock e Cook, che subito si impegnarono a provare provare provare. Alla fine, nonostante qualche intoppo che aveva fatto rischiare modifiche nell'organico, il gruppo rimase questo, in linea di massima con Matlock a occuparsi della stesura delle canzoni, Rotten a redigere i testi e gli altri due ad andar loro dietro. Dalla concisa e precaria esibizione tenutasi il 6 novembre 1975 – eccolo, l'inizio ufficiale – fino a tutto il 1976, la carriera dei Pistols fu un frenetico ottovolante di avvenimenti: concerti dovunque ce ne fosse l'opportunità, session fotografiche, contatti con il business discografico e creazione tra il pianificato e l'improvvisato di quell'insieme di cose che per il gruppo furono importantissime, ovvero le intuizioni filo-situazioniste di McLaren, gli scandalosi capi inventati dalla Westwood e le grafiche di Jamie Reid. E poi, certo, il perfezionamento del repertorio, quasi tutto autografo con l'aggiunta di qualche cover a conferire un pizzico di sapore in più (significativamente, l'unica impressa su vinile fu però *No Fun* degli Stooges). Con poche eccezioni, tutto ciò che ci è stato tramandato dei Sex Pistols è stato concepito tra la seconda metà del 1975 e il 1976, come dimostrato dai numerosi demo realizzati prima con Chris Spedding, poi


1976: Johnny Rotten, Glen Matlock, Paul Cook, Steve Jones (foto Wolfgang Heilemann)

con Dave Goodman, ancora dopo con Mike Thorne e infine di nuovo con Goodman (il quadro completo delle incisioni è restituito da 76-77 – THE COMPLETE DEMOS & OUTTAKES COLLECTION 1976-1977, un pletorico ma interessante cofanetto di quattro

LE TENSIONI ERANO SEMPRE ALTISSIME, SIA TRA I MUSICISTI E I COMPONENTI DELLO STAFF, SIA TRA I MUSICISTI STESSI

CRONOLOGIA ESSENZIALE 1975-1978

1975

6 novembre. Breve e caotico debutto dal vivo al St. Martin's College of Arts di Londra.

1976

12 febbraio. Il primo concerto importante si svolge allo storico Marquee come spalla agli Eddie and the Hot Rods.

4 giugno. Prima data fuori dall'area londinese, alla Lesser Free Trade Hall di Manchester.

3 settembre. Concerto allo Chalet du Lac di Parigi: è il primo fuori dalla Gran Bretagna.

20 settembre. Partecipazione al festival "100 Club Punk Special" organizzato al 100 Club di Oxford Street.

8 ottobre. La EMI si assicura le prestazioni della band concordando un anticipo di quarantamila sterline, cifra per l'epoca altissima.

26 novembre. Esce per la EMI il singolo *Anarchy In The U.K.*

1° dicembre. L'apparizione della band al programma televisivo *Today*, condotto da Bill Grundy, crea scandalo in tutta la nazione.

1977

6 gennaio. Per via della sua pessima reputazione, la EMI rescinde il contratto con il gruppo, indennizzandolo venti giorni dopo con diecimila sterline.

Johnny Rotten, 1976

Cd commercializzato dalla Universal nel 2020). Logico pensare che il meccanismo girasse armoniosamente, e invece no: le tensioni erano sempre altissime, sia tra i musicisti e i componenti dello staff, sia tra i musicisti stessi. McLaren tendeva a vestire i panni del padre-padrone, i ragazzi erano insofferenti a ogni forma di autorità e, a parte l'inseparabile coppia di amici Jones-Cook, ciascuno maltollerava gli altri per le ragioni più disparate. Sarà stata la consapevolezza che miracolosamente lo squilibrato equilibrio portava risultati e che quindi era meglio non rischiare di alterarlo, ma alla fine i frequenti alterchi venivano superati e si andava avanti. Nel 1976, i ragazzi suonarono dal vivo una cinquantina di volte e firmarono il famoso accordo con la EMI che il 26 novembre ebbe come unico frutto il singolo *Anarchy In The U.K. / I Wanna Be Me*, il cui brano portante – costruito su una brillante melodia pop "nascosta" in mezzo a ruggiti canori e deflagranti fragori: uno schema che sarebbe stato replicato pressoché sempre – è mitico a partire dall'incipit "*Sono un anticristo / e sono un anarchico / non so cosa voglio / ma so come ottenerlo / voglio distruggere il passante*", dove "passante" sta per la gente comune che affronta la vita in modo non attivo (non tutti sanno che nel 1978 tal Jonny Rubbish ne pubblicò sempre su 45 giri una fantastica, esilarante parodia intitolata *Living In NW3 4JR*). Nonostante il boicottaggio operato da molti media, il disco raggiunse il n. 38 UK ed ebbe come ➠

28 febbraio. Con un telegramma alla stampa, McLaren comunica l'uscita dal gruppo di Glen Matlock; gli subentra John Simon Ritchie, *alias* Sid Vicious.
9/10 marzo. I Sex Pistols firmano un accordo con la A&M, ma una settimana dopo l'etichetta decide di chiudere i rapporti a causa delle tante proteste. Quasi tutte le copie già stampate del 45 giri *God Save The Queen* vengono distrutte e McLaren incassa settantacinquemila sterline come liquidazione.
12 maggio. La Virgin annuncia l'ingresso dei Sex Pistols nella propria scuderia.

27 maggio. Nonostante alcuni tentativi di boicottaggio, il singolo *God Save The Queen* viene commercializzato e scala la classifica fino al secondo posto: i risultati sono però alterati dalla decisione del British Market Research Bureau di escludere dal calcolo, solo per quella settimana, le rivendite della catena Virgin, con il chiaro intento di impedire che la band sia al n. 1 durante le celebrazioni dei venticinque anni sul trono della Regina Elisabetta.

7 giugno. McLaren organizza un evento per il Giubileo: un concerto sul battello "Queen Elizabeth" che naviga sul Tamigi proprio mentre a Londra si svolgono i festeggiamenti ufficiali. Dopo sette pezzi, l'abbordaggio della

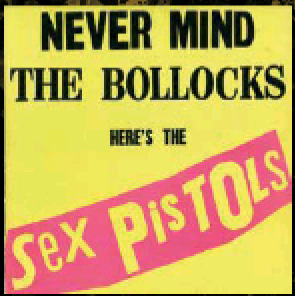
prima appendice l'indimenticabile apparizione televisiva a *Today*, un programma trasmesso solo a Londra dalla Thames TV: il conduttore Bill Grundy non prese sul serio i quattro Pistols e la rappresentanza del Bromley Contingent (il plotoncino di fan che li seguiva ovunque, con una magnifica Siouxsie) e da questo derivò una gazzarra con "shit" e "fuck" che sdegnò gli spettatori e attirò sulla band ulteriore malanimo popolare. Effetto collaterale, la bufera che si abbatté sull'"Anarchy in the U.K. Tour", con Clash, Heartbreakers e Damned come ospiti: la ventina di tappe fissate si ridussero ad appena sette, a causa dei timori degli organizzatori o delle censure delle autorità locali.

L'INIZIO DELLA FINE

Anarchy In The U.K. fu ritirato dal commercio all'inizio di gennaio del 1977, subito dopo la rescissione del contratto da parte della label, per i troppi comportamenti "inappropriati" dei ragazzacci: il pretesto furono alcuni piccoli incidenti verificatisi all'aeroporto londinese di Heathrow, dal quale i Sex Pistols stavano partendo per un mini-tour di tre date in Olanda, e il dietro-front fu risarcito con l'aggiunta di diecimila sterline alle quarantamila concordate al momento della firma (mica male, per un solo 7 pollici). Alla fine di febbraio, l'uscita di Glen Matlock per incompatibilità con i compagni e il progetto – in contrasto le versioni: la più probabile, che furono dimissioni indotte dalle circostanze – fu un altro spartiacque cruciale. Una decina di giorni dopo, quando Sid Vicious – un amico di Rotten, già nell'entourage – era subentrato al basso, il gruppo si legò alla A&M, dalla quale fu però liquidato solo una settimana più tardi previo versamento di una cifra mostruosa (tra anticipo e "saldo" si dice 125.000 sterline, ovviamente incamerate da McLaren come del resto quelle della EMI), con tutte le copie già stampate di *God Save The Queen / No Feeling* mandate al macero prima di raggiungere i negozi (sul mercato collezionistico, i pochi esemplari scampati alla triste sorte sono oggi quotati circa 15.000 euro). A seguire il rodaggio dal vivo di Vicious, la cui immagine era appropriatamente ben più cattiva di quella di Matlock, la sequenza degli eventi fu vertiginosa. Trovato casa definitiva presso la Virgin, etichetta dalla mentalità più aperta delle precedenti, si mise mano ai nastri incisi l'anno prima per confezionare *God Save The Queen / Did You No Wrong*, fatto pressare in tempi da record a maggio affinché coincidesse con i festeggiamenti del giubileo della Regina Elisabetta. Non fosse stato sufficiente il casino pregresso, con i primi versi che recitano "*Dio salvi la regina / e il regime fascista*" il disco non poteva passare inosservato: le vendite furono notevoli così come il delirio mediatico, con McLaren tanto per cambiare abilissimo a soffiare sul fuoco delle polemiche

I POCHI ESEMPLARI DEL GOD SAVE THE QUEEN SCAMPATI AL MACERO SONO OGGI QUOTATI CIRCA 15.000 EURO

polizia interrompe l'irriguardoso happening e ferma undici persone, tra le quali McLaren e la compagna Vivienne Westwood.
1° luglio. Esce il terzo singolo, *Pretty Vacant*, che salirà fino al n. 6 e sarà anche presentato in tv a *Top of the Pops*.
19 agosto. Rientrata in patria da un tour in Scandinavia, la band avvia una serie di concerti in patria adottando nomi falsi per cercare di evitarne la cancellazione per ragioni di ordine pubblico.
15 ottobre. Arriva nei negozi il quarto 45 giri *Holidays In The Sun*, che sarà n. 8 in classifica.
27 ottobre. Con una settimana di anticipo rispetto alla data fissata in origine vede la luce NEVER MIND THE BOLLOCKS, HERE'S THE SEX PISTOLS. Prenotato in quasi 150.000 copie, conquista il n. 1 della graduatoria di vendita britannica.
7 novembre. Sulla base di una legge del 1889, il direttore di un Virgin Shop di Nottingham viene arrestato per aver esposto in vetrina un enorme display della copertina dell'album dei Sex Pistols, nel cui titolo è in evidenza la parola "oscena" *bollocks* ("coglioni"). Preoccupati di fare la stessa fine, molti negozianti si rifiutano dunque persino di collocare il disco sugli scaffali. Il 24 novembre, la *querelle* si risolverà nel nulla.



Venga su eurekaddl motorcycles

1976: Glen Matlock, Johnny Rotten, Steve Jones, Paul Cook

aiutato dalla querelle per il primo posto in classifica (non) raggiunto e dall'interruzione da parte della polizia del dissacrante spettacolo tenuto su una barca con sopra i Sex Pistols in azione che navigava sul Tamigi, proprio il giorno in cui un milione di persone assisteva alla parata regale per le strade di Londra. Per la platea cosiddetta benpensante, quest'ultimo oltraggio fu la goccia che fece traboccare il vaso, e da allora la band divenne il nemico pubblico numero uno: musicisti e loro fiancheggiatori subirono varie aggressioni per fortuna non troppo gravi e la macchina impazzita non smise di correre, con l'arrivo sul mercato del terzo singolo *Pretty Vacant / No Fun*, presentato a *Top of the Pops* in virtù del n. 6 in classifica (e in tv Rotten si divertì a cantare la fine di "vacant" in modo che suonasse come "cunt", che significa "fica" ma anche varie altre cose offensive). Dopo un tour in Scandinavia che fu utile per "staccare", molti concerti

5 dicembre. I Sex Pistols si recano in Olanda per una tournée di nove date.

16 dicembre. Prende il via dalla Brunel University di Uxbridge un tour britannico di una decina di date, battezzato "Never Mind The Bans", che farà tappa solo nelle città che permettono al gruppo di esibirsi con il suo nome. Alcune delle esibizioni sono comunque annullate.

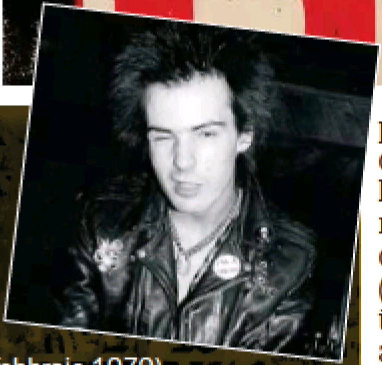
25 dicembre. Nel pomeriggio, all'Ivanhoes di Huddersfield, i Sex Pistols suonano per l'ultima volta in Gran Bretagna, almeno fino alla *reunion* del 1996.

29 dicembre. Il tour organizzato negli Stati Uniti, dove NEVER MIND THE BOLLOCKS è stato pubblicato senza grande successo dalla Warner Bros (n. 106 come picco) è messo in forse dalla mancata concessione dei visti d'ingresso da parte delle autorità, ufficialmente per i precedenti penali dei musicisti: nella fedina di Steve Jones, ben tredici denunce per furto, scasso, violazione di domicilio e altro, in quelle dei partner condanne per furto (Paul Cook), aggressioni (Sid Vicious) e possesso di anfetamine (Johnny Rotten). L'avvocato della Warner riuscirà, pagando una cauzione di un milione di dollari, a permettere al gruppo di suonare, ma i ritardi provocheranno l'annullamento dei primi due concerti.

1978

14 gennaio. Dopo essersi esibiti ad Atlanta, Memphis, San Antonio, Baton Rouge, Dallas e Tulsa, i Sex Pistols suonano al Winterland di San Francisco. Subito dopo Rotten, ormai del tutto intollerante verso i compagni e soprattutto verso McLaren, se ne andrà per la sua strada, decretando di fatto la fine della band.

SID VICIOUS, IL MARTIRE



Come la figura di Johnny Rotten è stata eletta dalla storia a mo' di emblema dei Sex Pistols, così quella di John Simon Ritchie ovvero Sid Vicious (Londra, 10 maggio 1957 – New York, 2 febbraio 1979) incarna per molti – basta contare le t-shirt! – il punk e i suoi non-ideali. Dapprima offeso dai suoi modi sfrontati e poi morbosamente attratto dalla tragica spettacolarità della sua vicenda, il mondo – non solo quello musicale – l'ha infatti innalzato al rango di martire, quasi che la sua ostinata, ottusa ricerca di autodistruzione fosse solo colpa della società e non anche (e soprattutto) delle tare di una psiche contorta. Poi, ok, senza dubbio "faceva scena" e ha inventato il Pogo (ammesso che l'abbia fatto sul serio), ma nella musica dei Pistols c'è in pratica solo il suo ben più dotato predecessore Glen Matlock e la sua fama è dovuta pressoché unicamente ai tanti episodi di cronaca dei quali è stato protagonista passivo e attivo: primi tra tutti, l'assassinio della sua schizzata compagna Nancy Spungeon (le cui circostanze non sono però mai state davvero chiarite), con la quale aveva imbastito una burrascosa relazione sentimentale fondata su sesso, droga e assortiti squilibri, e l'oscuro incidente/suicidio che l'ha ucciso. Più che il bassista dei Sex Pistols, Sid Vicious va considerato il parafulmine che ha attratto su di sé le energie negative generate dalla band; la grottesca cover di *My Way*, le folli sequenze di *The Great Rock'n'Roll Swindle* e i brani dal vivo di SID SINGS sono il testamento di un disadattato a suo modo geniale che solo una morte così avrebbe potuto consegnare all'immortalità.

PER MANIFESTA INCAPACITÀ, SID VICIOUS SUONÒ SOLO IN BODIES E LA SUA PARTE FU DOPPIATA DA JONES

pianificati in patria dovettero essere cancellati o annunciati a nome S.P.O.T.S. (acronimo per "Sex Pistols In Tour Secretly") per cercare di evitare problemi.

LA FINE

Anticipato dal quarto 45 *Holidays In The Sun / Satellite* (n. 8 UK), a fine ottobre vide la luce NEVER MIND THE BOLLOCKS, HERE'S THE SEX PISTOLS, il sospirato Lp – i lavori erano cominciati vari mesi prima – in cui per manifesta incapacità Sid Vicious suonò solo in *Bodies* (e per di più la sua parte fu "doppiata" da Jones, che si occupò di tutte le tracce di basso). Accolto in modo generalmente positivo dalla stampa, l'album schizzò (logicamente) al n. 1, dribblando i tentativi dell'*establishment* di arginarne l'inevitabile ascesa: alcune catene si rifiutarono di averlo in stock e certi bacchettoni si attaccarono perfino al titolo (tecnicamente, "bollocks" vuol dire "coglioni", nel linguaggio quotidiano era usato come sinonimo di "cose senza senso"), ma il processo per oscenità intentato contro un negozio Virgin di Nottingham che lo aveva esposto in vetrina terminò con l'assoluzione. Il 1977 si concluse con altre date in patria (poche, per via dei *ban*) e in Olanda, nonché con la preparazione di un tour negli Stati Uniti che, superati i mille ostacoli che via

1977: Sid Vicious, Steve Jones, Johnny Rotten, Paul Cook

via si presentarono sul cammino, venne varato il 5 gennaio ad Atlanta e chiuso il 14 a San Francisco (documentazione in WINTERLAND CONCERT, When! Recordings 1996; ne esiste anche il video). Come sanno anche i sassi, i veri Sex Pistols – che in realtà erano quelli con Matlock in organico, ma non sottilizziamo troppo – morirono su quel palco, con Rotten che, gettando il microfono dopo una pazzesca cover di *No Fun*, gridò agli spettatori: "Avete mai avuto la sensazione di essere stati imbrogliati? Buona notte".

GLI STRASCICHI

Tutto ciò che di griffato Sex Pistols accadde immediatamente dopo non ha nulla a che vedere con la band, che non esisteva più. Sul fatto che nei vari postumi editi dalla Virgin nel biennio 1979/80, assemblati da McLaren con la collaborazione o il semplice assenso di Jones e Cook, ci siano cose anche simpatiche e divertenti non si discute (una su tutte, la *No One's Innocent* cantata da Ronnie Biggs, uno degli autori della famosa rapina al treno Glasgow-Londra del 1963), ma si trattò di astute speculazioni del manager, alla pari del comunque godibilissimo film *The Great Rock'n'roll Swindle* (con la storia troppo in ottica "mclarencentrica"; avrebbe ristabilito la verità nel 2000, sempre con Julien Temple alla regia, *The Filth And The Fury*). Fu invece una mossa volta solo a intascare tanti soldi la *reunion* datata 1996 di Lydon, Matlock, Jones e Cook, dopo anni di cruente battaglie legali tra loro e contro McLaren, per il "Filthy Lucre Tour" (sei mesi in giro per il mondo), dal quale venne ricavato l'ottimo ma prevedibilissimo FILTY LUCRE LIVE, e lo stesso si può dire dei pochi concerti tenuti tra il 2002 e il 2008. Alla fine, escludendo le carriere personali di ciascuno in proprio e con altre compagini (favolosa quella di Lydon alla guida dei Public Image Ltd.), l'atto più "punk" (con tutte le virgolette del caso) compiuto dai Sex Pistols dal 15 gennaio 1978 in avanti è stato il rifiuto, nel 2006, all'iscrizione nella "Rock and Roll Hall of Fame".

MALCOLM MCLAREN, IL BURATTINAIO

John Lydon ha sempre tentato di sminuirne i meriti e anche i suoi compagni rifiutano la tesi di essere stati manipolati come marionette, ma per quanto si voglia essere di parte la verità è solo una: senza Malcolm McLaren, nato a Londra il 22 gennaio 1946 e morto a Bellinzona l'8 aprile 2010, non ci sarebbero stati i Sex Pistols né tanto meno il punk così come è passato alla storia, anche perché è proprio da lui che Bernie Rhodes e Andy Czezowski avevano "studiato" per poi diventare manager di Clash e Damned. Le sue capacità di organizzatore, la sua prontezza nello sfruttare al meglio le opportunità che gli si presentavano, il suo fiuto nel circondarsi di collaboratori di talento, la sua personalità magnetica, il suo estro più o meno sconfinante nel genio e quel pizzico di fortuna che, com'è noto, aiuta gli audaci, sono stati imprescindibili per trasformare una cricca di giovani emarginati in un fenomeno musicale e sociale di enorme rilevanza. Sull'altra faccia della medaglia c'è il suo egocentrismo tanto accentuato da fargli calpestare le più elementari regole di correttezza perfino nei confronti dei suoi "complici", come attestato dalla sua disfatta nella diatriba giudiziaria che l'ha opposto agli ex protetti, ma si sa che è impossibile fare frittate senza rompere le uova.

The CLASH

Tifiamo rivolta

I Clash a inizio 1977: Paul Simonon, Joe Strummer, Mick Jones (foto Kate Simon)

TRA I PIÙ AUTOREVOLI ESPONENTI DEL ROCK RIBELLE E "CONTRO", I CLASH SONO STATI PUNK IN SENSO STRETTO PER POCO TEMPO. MA LO SONO STATI SUL SERIO

venga su eurekaddl motorcycles

Alla pari di Sex Pistols e Damned, i Clash sono stati una delle formazioni-cardine e più popolari del primo punk britannico: non solo per le caratteristiche musicali o per l'essere stati tra i fondatori della scena, ma anche per quell'idealismo che portò molti seguaci a considerare un vero e proprio tradimento, all'inizio del '77, la firma del contratto discografico con la major CBS. A differenza dei due summenzionati compagni d'avventura, nichilisti e/o qualunquisti, i Clash avevano infatti sempre dichiarato notevole interesse per i temi sociali e politici esprimendo con enfasi sostegno alle tesi della sinistra più barricadera, pur non riuscendo a evitare ingenuità e apparenti contraddizioni; prima tra tutte, l'avere spesso ostentato, a mo' di provocazione, un look militaresco che diede luogo a spiacevoli equivoci. L'aggregazione della band avvenne a Londra nella prima metà del 1976 con l'incontro – combinato dall'astuto manager Bernie Rhodes – di Joe "Strummer" Mellor,

Mai risparmiarsi sul palco: Joe Strummer, Mick Jones con (seminascosti) Paul Simonon e Topper Headon (foto Lex Van Rossen)

ventitreenne figlio di un ambasciatore britannico e dunque di estrazione sociale borghese, e del ventenne Mick Jones, proletario di Brixton. Entrambi potevano vantare esperienze musicali significative: Strummer era leader degli 101'ers, formazione di impronta rock/r&b, mentre Jones aveva militato nei London SS, ensemble pre-punk dal quale sono partiti alcuni fra i principali animatori dell'infuocato 1976 inglese. All'epoca, Jones aveva appena dato vita a un nuovo gruppo assieme al suo amico e coetaneo Paul Simonon, anch'egli di Brixton e anch'egli coinvolto nell'avventura London SS; proprio da questo embrione si svilupparono gli Heartdrops, che di lì a poco assunsero la nuova identità The Clash, "lo scontro", a sottolineare la loro aggressività e il loro desiderio di battersi per ideali sonori e di vita in parte mutuati dai già "famosi" Sex Pistols e in antitesi con le regole dell'establishment. La band esordì ufficialmente dal vivo allo

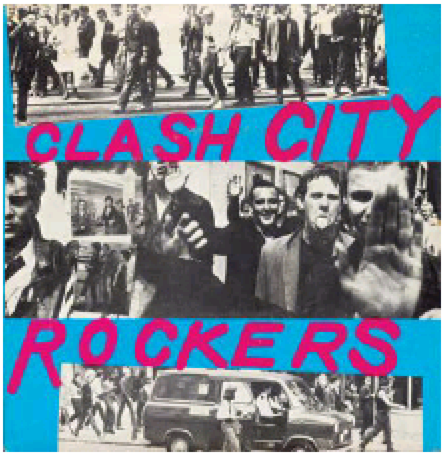
IL LINGUAGGIO CRUDO, L'IMPEGNO POLITICO E SOCIALE DEI TESTI, L'ERGERSI A PALADINI DELLE MINORANZE ERANO OGGETTO DELL'APPROVAZIONE E DELL'ENTUSIASMO DEI PUNK DI TUTTO IL MONDO

Screen on The Green di Islington il 29 agosto 1976, con una line-up comprendente Strummer e Jones (entrambi alle chitarre e alternati alla voce), il chitarrista Keith Levene (che avrebbe abbandonato i compagni dopo cinque sole esibizioni; sarebbe riapparso nel 1978 al fianco di John Lydon nei Public Image), Simonon al basso e Terry Chimes alla batteria, quest'ultimo nascosto dietro il provocatorio pseudonimo Tory Crimes (come a dire "i crimini dei Conservatori"). Dopo quell'apparizione, i Clash accrebbero la loro notorietà intervenendo allo storico "Punk Rock Special" del 100 Club e in seguito partecipando alle date dell'"Anarchy Tour" dei Sex Pistols: concerti grezzi e rabbiosi, espressioni istintive e incontaminate dell'urgenza di reagire. I brani, molti dei quali assurti ben presto al rango di inni, denunciano l'esasperazione di giovani stanchi di essere pedine, che pur non sapendo come costruire non hanno remore a tentare di distruggere il marcio che li circonda e li opprime; senza avere a fuoco il bersaglio, certo, e senza i piedi ben saldi sul terreno, ma con la forza di chi crede di essere nel giusto. E la Storia avrebbe dato loro ragione.

Clash, 1977: Paul Simonon, Joe Strummer, Topper Headon, Mick Jones (foto David Montgpmery)

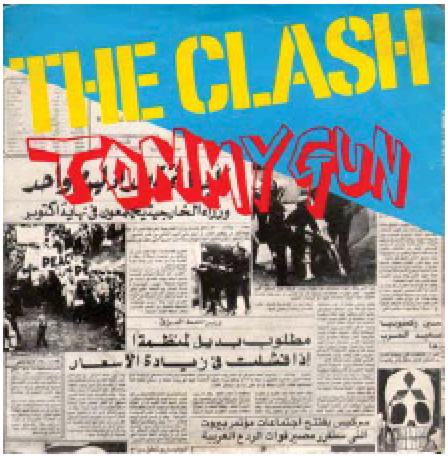
Bruciando rapidamente le tappe, all'inizio del 1977 i Clash raggiunsero un accordo con la CBS, e se anche Mark Perry – fondatore degli Alternative TV e responsabile della fanzine *Sniffin' Glue*, il "foglio ufficiale" del movimento – vide in quella firma la morte del punk, è innegabile che proprio grazie

al contratto discografico il gruppo avviò l'ascesa che lo avrebbe fatto divenire un simbolo per migliaia e migliaia di *kids*, gettando al contempo le basi per una evoluzione che progressivamente lo avrebbe reso uno dei più autorevoli portavoce del rock'n'roll degli anni Ottanta. Il debutto su vinile avvenne il 18 marzo con il singolo *White Riot*, ispirato ai disordini del carnevale giamaicano di Notting Hill Gate, e il retro *1977* è quasi un manifesto programmatico, con il suo apparente rifiuto della tradizione racchiuso nel verso "niente Elvis, Beatles o Rolling Stones nel 1977". L'8 aprile fu la volta dell'album THE CLASH, definito dal settimanale «Sounds» "il miglior disco della storia del rock". Sotto il profilo musicale, quello che senza ombra di dubbio è una delle pietre miliari del punk britannico si basa su soluzioni piuttosto semplici, meno violente di quelle elaborate da altri alfieri del movimento quali Sex Pistols e Damned ma sempre crude e trascinanti: riff chitarristici essenziali e incisivi, cadenze secche, strutture relativamente scarne, efficace alternanza di cori e voce solista, il tutto ad accompagnare liriche rabbiose e sfrontate, figlie dell'illusione che qualche nota infuocata e due parole di rivolta possano contribuire a cambiare il mondo. Con determinazione, vivacità ed entusiasmo, i Clash inanellarono una splendida serie di "street songs" furiose e lancinanti: da *White Riot* a *London's Burning*, da *Janie Jones* a *I'm So Bored With The U.S.A.*, da *Remote Control* a *Career Opportunities*, da *Garageland* a *Deny*, la scaletta è un susseguirsi di sfrenate emozioni, un riappropriarsi del r'n'r più schietto e istintivo, un rito liberatorio di passioni troppo a lungo represse; e poi c'è il reggae di *Police And Thieves* di Junior Murvin, arrangiato con piglio punk, a testimoniare di un amore per la Giamaica e la sua gente che con il tempo sarebbe divenuto sempre più saldo. Conta poco che la registrazione non brilli per qualità tecnica o che col senno di poi certe prese di posizione – sonore e politiche – sembrino ingenue. La diffusione sul mercato del 33 giri trovò i Clash impegnati nella ricerca di un adeguato sostituto per il dimissionario Terry Chimes, non a caso assente nella foto di copertina; le lunghe ed estenuanti audizioni terminarono con il reclutamento di Nicky "Topper" Headon, entrato in organico giusto in tempo per partecipare al devastante "White Riot Tour" che in maggio toccò le principali città inglesi. In certi ambienti, i Clash erano ormai un'istituzione: il linguaggio crudo, l'impegno politico e sociale dei testi, l'ergersi a paladini delle minoranze erano oggetto dell'approvazione e dell'entusiasmo dei punk di tutto il mondo. Eppure, male interpretando alcuni atteggiamenti oltraggiosi, ci fu chi li accusò di simpatizzare per il National Front, il partito dell'estrema destra: proprio loro, che da sempre solidarizzavano con gli immigrati di colore



CAPITAL RADIO

Nella primavera del 1977, contemporaneamente all'uscita del primo album, i Clash (o la CBS? o il «New Musical Express»?) ebbero una bella idea: fare omaggio di un 45 giri inedito della band a quanti avessero inviato al settimanale inglese un coupon contenuto nella rivista e uno sticker inserito nella copertina di THE CLASH. Nel dischetto c'erano il brano strumentale *Listen*, una breve intervista alla band curata da Tony Parsons e una canzone vera e propria, molto bella, intitolata *Capital Radio*: un attacco all'unica emittente privata britannica (legale), rea di non dare abbastanza spazio al punk. Come comprensibile, l'Ep divenne raro e iniziò a essere venduto a cifre molto alte sul mercato collezionistico; così, nel 1978, la band volle rendere di nuovo disponibile almeno *Capital Radio*, reincidendola e inserendola nell'Ep THE COST OF LIVING. Per la cronaca, ai giorni nostri una copia in ottime condizioni del 7 pollici originale cambia proprietario per 250/300 euro.



CON LONDON CALLING I CLASH SMISERO DI ESSERE UNA BAND PUNK PER ENTRARE NEL CIRCUITO DEL ROCK PER LE MASSE

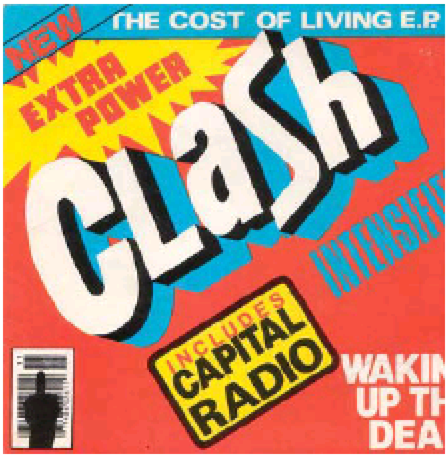
sostenendone attivamente la causa e che – seguiti poi nell'esempio da altre band quali Ruts e Members – teorizzavano l'esistenza di un punto d'incontro di punk e rasta sotto un'unica bandiera ideologica e stilistica.

Incurante delle illazioni, il quartetto proseguì per la sua strada pubblicando tre eccellenti singoli inediti su Lp: *Complete Control*, *Clash City Rockers* (ambedue vigorosissimi) e *(White Man) In Hammersmith Palais* (un favoloso reggae) sono la naturale appendice di THE CLASH, nella cui edizione americana (del luglio 1979) sarebbero stati poi inseriti. All'uscita di GIVE'EM ENOUGH ROPE, il 10 novembre 1978, la notorietà del gruppo era enorme, ma all'ascolto non pochi storsero la bocca. Frutto di un compromesso insoddisfacente per entrambe le parti fra la band e il produttore Sandy Pearlman, il disco è uno strano ibrido dal suono caldo e avvolgente, danneggiato però da leziosità strumentali spesso fuori luogo: troppe chitarre "educate", troppi ritmi blandi e troppa fiacchezza nella vena compositiva, per un risultato non disastroso – i Clash sono sempre i Clash – ma certo non all'altezza delle possibilità del quartetto. Non mancano, comunque, episodi eccezionali: in *Tommy Gun*, *English Civil War* (usciti pure su altrettanti singoli) e *Safe European Home* la ferocia degli esordi non è mitigata dall'accresciuta maturità, con ovvi benefici per la compattezza e il fascino del sound. Nonostante le magagne l'album raggiunse il n. 2 della classifica UK (l'esordio non era andato oltre il dodicesimo posto), e il gruppo si sentì pronto per un passo decisivo, seppure in contrasto – a detta di molti – con quella *I'm So Bored With The U.S.A.* che nel primo Lp aveva denunciato (blandamente) l'imperialismo statunitense: la conquista dell'America. Le due tournée messe in piedi nell'arco di un anno, denominate "Pearl Harbour Tour" e "Take The Fifth", riscossero notevole successo e i

LA T-SHIRT DELLO SCANDALO

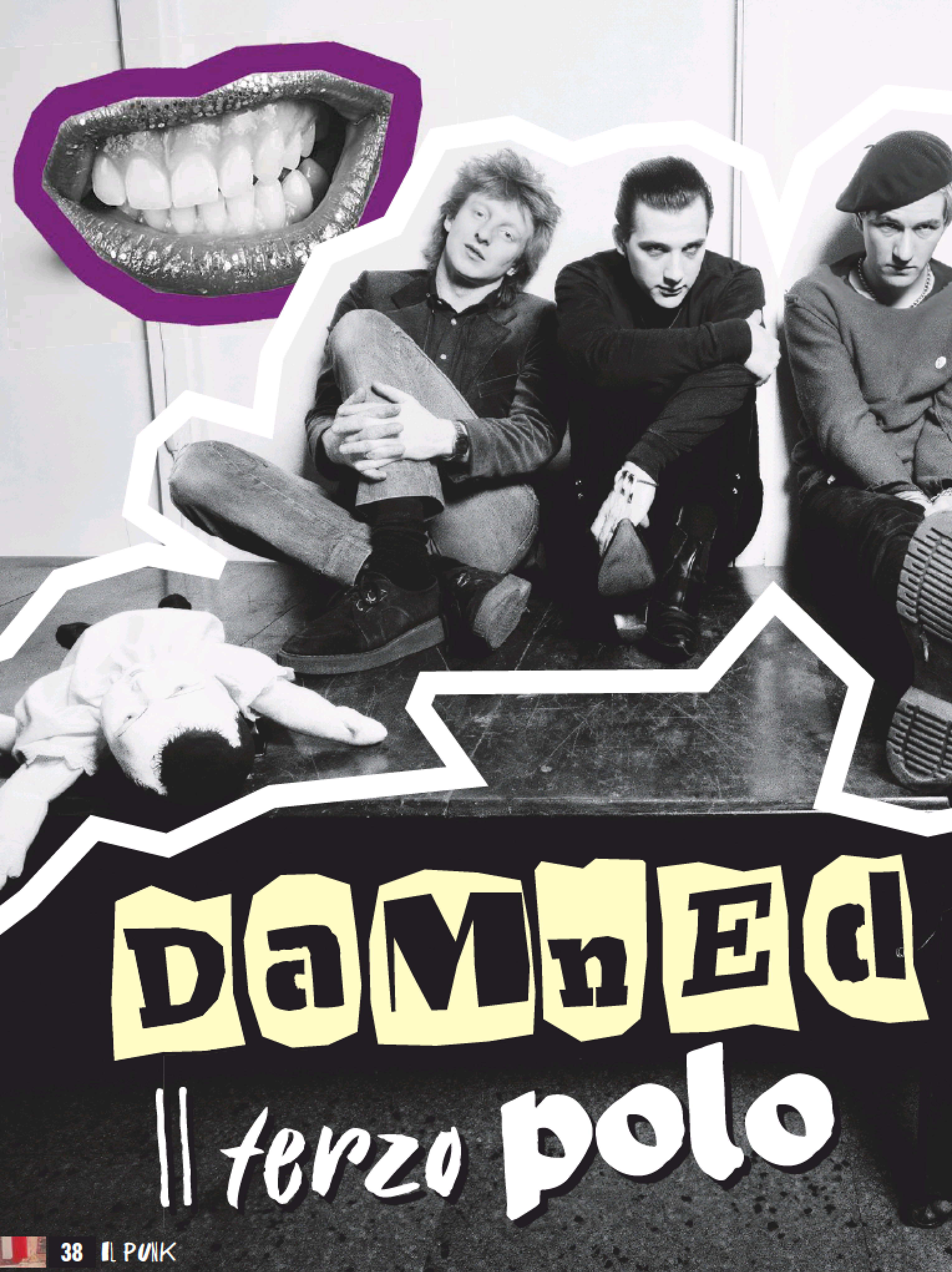
Il 30 aprile 1978, al festival dell'organizzazione "Rock Against Racism" che ebbe luogo nel Victoria Park di Londra, Joe Strummer indossò una t-shirt – si può vederla nel film *Rude Boy* – che fece scalpore in senso non proprio positivo: di colore rosso, esibiva una stella a cinque punte bianca con al centro il simbolo del gruppo terroristico tedesco Rote Armee Fraktion (ovvero, la famosa Banda Baader-Meinhof) e, sopra e sotto, la scritta Brigade Rosse (avrebbe dovuto essere Brigate, ma fu commesso un errore). Il frontman dei Clash voleva solo provocare e non dichiarare il suo appoggio a RAF o BR, per le quali nutriva una sorta di fascinazione - poi ripudiata - a causa del loro approccio ribelle. Quella che Strummer sfoggiò nuovamente (o stava per farlo, ma fu saggiamente dissuaso) quando il 1° giugno 1980 la band suonò a Bologna in Piazza Maggiore è una leggenda metropolitana.

Joe Strummer, Paul Simonon, Mick Jones e Topper Headon negli USA, 1978 (foto Michael Putland)



contatti con la stimolante realtà sonora locale indusse i musicisti a rivedere certi affrettati giudizi e a elaborare una sorta di riassunto di quanto appreso oltreoceano in LONDON CALLING, doppio Lp che nel dicembre 1979 sancì la riconciliazione – del resto anticipata dal 7" Ep THE COST OF LIVING, con tra l'altro la cover di *I Fought The Law* (un successo dei Bobby Fuller Four) e una nuova versione della vecchia *Capital Radio* – fra Clash e radici del rock'n'roll. Per i punk più oltranzisti, il disco rappresentò un voltafaccia agli ideali del movimento: il quartetto venne accusato di essersi venduto agli yankees e di mirare al facile guadagno, nonostante le liriche fossero tutt'altro che indulgenti verso il sistema americano e nonostante il disco costasse come un Lp singolo allo scopo di favorirne la diffusione fra i meno abbienti.

Sebbene nel prosieguo di carriera il gruppo non abbia certo rinunciato all'aggressività di musica e parole, è un dato di fatto che con LONDON CALLING i Clash smisero di essere una band punk per entrare a testa alta nel più ampio circuito del rock per le masse, con esibizioni nelle arene e negli stadi e riscontri commerciali di primissimo piano. Il punk rimase come eco spesso nemmeno tanto lontana sia nel quarto album SANDINISTA! del 1980 (addirittura triplo) sia nel quinto, vendutissimo COMBAT ROCK del 1982, sia in quel CUT THE CRAP (1985) che tanti reputano un apocrifo essendo stato realizzato dopo l'inatteso licenziamento di Jones da parte di colui che era stato il suo apparentemente inseparabile *alter ego* nel songwriting e in tutto il resto. I due si sarebbero poi riconciliati, ma per fortuna (o purtroppo?) non cedettero mai alla tentazione della *reunion* fuori tempo massimo, neppure quando ricevettero offerte da capogiro. Una possibilità, quella del ritorno, tristemente scongiurata in via definitiva dalla prematura scomparsa di Strummer, per un infarto, il 22 dicembre del 2002.



DAMNED
Il terzo polo

Damned, 1979 Rat Scabies, Dave Vanian, Captain Sensible, Algy Ward (foto Michael Putland)

IN QUEI TARDI ANNI SETTANTA DEL PUNK BRITANNICO NON SONO STATI I PIÙ BRAVI, I PIÙ RIGOROSI O I PIÙ APPREZZATI, MA DI SICURO SONO STATI QUELLI CHE HANNO DIVERTITO DI PIÙ

In una carriera che seppure tra stop, ripartenze e momenti di attività ridotta si è protratta fino ai giorni nostri, i Damned hanno cambiato più volte non solo organico ma anche approccio musicale. Fermo restando che al gruppo la grinta non è (quasi) mai mancata, ogni cultore del punk li ricorda (e li venera), però, per i tre album pubblicati tra il 1977 e 1979. Al di là del livello qualitativo non omogeneo, sono quelli ad aver fatto la storia, anche se il quartetto londinese ha pagato con una considerazione non all'altezza di ciò che avrebbe meritato la contemporanea concorrenza di Sex Pistols e Clash; troppo bravi a creare scandali i primi e troppo militanti i secondi, e quindi il ruolo di "terzo polo" del primo punk UK

tradizionalmente assegnatogli non stupisce né, alla fine, suscita sdegno. Irrita, semmai, che taluni non li abbiano presi del tutto sul serio, lasciandosi fuorviare dalle apparenze – il look e il frequente ricorso a ironia e autoironia – e non valutandone correttamente le grandi doti nel comporre e interpretare canzoni, la trascinante veemenza messa in luce sui palchi, la determinazione e lo spirito di iniziativa: non a caso sono stati la prima "vera" band punk britannica a debuttare su vinile (il singolo *New Rose*, 22 ottobre 1976) e a pubblicare un Lp (DAMNED DAMNED DAMNED, 18 febbraio 1977), nonché ad andare in tour negli Stati Uniti (aprile 1977).

PARTENZA COL BOTTO

Le origini del gruppo si perdono fino all'inizio dei Settanta, ma hanno a ben vedere minima rilevanza. A contare è che ▸▸

DaMnEd

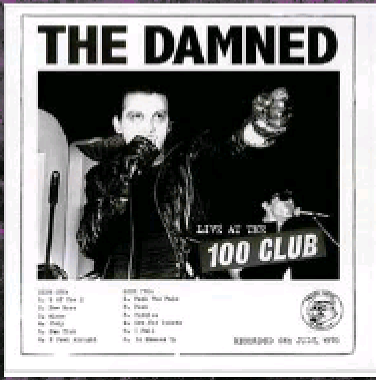
IL CANTANTE SCAVAVA TOMBE IN UN CIMITERO, BASSISTA E BATTERISTA PULIVANO PAVIMENTI: LOGICO CHE FOSSERO PREDISPOSTI AL PUNK

David Vanian, Brian Robertson, Raymond Burns e Chris Millar si erano già incrociati più volte prima di quella primavera del 1976 in cui decisero di stringere sodalizio in un nuovo progetto che, sembra, venne chiamato Damned impadronendosi di uno dei nomi coniati (e scartati) da Vivienne Westwood per i Sex Pistols. E proprio di spalla a Rotten e compagni, il 6 luglio, il quartetto esordì dal vivo al 100 Club. L'ex Bastard e London SS Robertson, ribattezzatosi Brian James, si occupava di chitarra e songwriting; Burns, soprannominato Captain Sensible, pensava al basso; Millar, chiamato Rat Scabies a causa – dicono – della somiglianza con un topo, percuoteva piatti e tamburi; Vanian urlava nel microfono con voce stentorea. I ragazzi, ventun anni di età media, erano di famiglie proletarie e fino ad allora avevano vissuto fra assortite sregolatezze e impieghi saltuari un po' così (il cantante scavava tombe in un cimitero, bassista e batterista pulivano pavimenti alla Fairfield Hall di Croydon); logico, quindi, che fossero predisposti a sposare la non-causa punk, esprimendo con la violenza della musica tutta la loro frustrazione, la loro voglia di riscatto e, perché no?, la loro esigenza di divertirsi. Non li si ritenga, però, dei qualunquisti; sebbene le questioni politiche non siano mai state l'asse

portante dei testi, i Damned hanno offerto, al di là di qualche slogan enfatico, una visione lucida ed efficacissima della loro mentalità di giovani disillusi, incazzati e senza alcun futuro in vista. Il futuro, invece, c'era, e si presentò nei panni di Jack Riviera, da alcuni mesi coraggioso titolare della Stiff Records, una piccola etichetta di orientamento pub rock ma pronta ad aprirsi al nuovo che stava avanzando. Con l'inchiostro sul contratto ancora fresco, i musicisti entrarono nei Pathway Studio e, guidati dall'ex Brinsley Schwarz Nick Lowe, registrarono con un otto piste le due tracce del loro primo, storico 45 giri. Tecnica nemmeno tanto approssimativa e "carica" alla quale è impossibile resistere: questa, in sintesi, *New Rose*, che non racconta di una relazione sentimentale ma è una sorta di ode alla nuova scena rock della quale i Damned erano tra i portabandiera. Sul retro, una versione grezza e stravolta di *Help* dei Beatles, come a spiegare

Damned, 1979: Captain Sensible, Dave Vanian, Rat Scabies, Algy Ward (foto Michael Putland)

IL PRIMO CONCERTO



I Damned hanno sempre goduto di un'eccellente reputazione live e non c'è dunque da stupirsi che la loro discografia abbondi di album registrati in concerto. Più singolare è che la loro prima volta sul palco, il 6 luglio 1976 al 100 Club di Londra (per la quale furono pagati cinque sterline ma dovettero spenderne dieci per l'affitto dell'impianto), sia stata fissata su nastro e in seguito pubblicata. Oltre che in Rete, LIVE AT THE 100 CLUB 6/7/76 si può ascoltare in uno dei Cd della ristampa del trentennale di DAMNED DAMNED DAMNED (Castle, 2007) e nel 33 giri edito in contemporanea dalla stessa etichetta in un'edizione in vinile bianco di sole mille copie il cui artwork riproduce quelle classiche da bootleg anni Settanta. "Da bootleg" è naturalmente anche la qualità sonora, ma la scaletta (di dodici brani) è notevole.

che le "radici" potevano essere usate come trampolino di lancio per sviluppare uno stile mai sentito prima. Tempo quattro mesi, e nei negozi – sempre Stiff, ma con il sostegno della major Island – arrivò DAMNED DAMNED DAMNED, prodotto ancora da Lowe e con una copertina che non tutti capirono: come potevano essere punk – e, quindi, per forza *cattivi* – quattro tizi che si erano fatti fotografare dopo essersi presi a torte in faccia? Una contraddizione che in realtà, come accennato in precedenza, è solo apparente, perché i Damned esprimevano apertamente la loro indole faceta così come accadeva con i travestimenti del Capitano, la *mise* da vampiro di Vanian o le boccacce e le pose di Scabies (James no, lui era il rocker tutto d'un pezzo). Sul fronte del sound non facevano però prigionieri: dodici brani per neppure trentadue minuti all'insegna di un r'n'r sudicio e rabbioso forse leggermente soffocato, in termini di potenza, da un'incisione un po' "chiusa". Un dettaglio, comunque, che non inficia l'impatto di bombe folgoranti quali la *Neat Neat Neat* d'apertura (edita anche come singolo: iconica la foto con i sacchetti di carta a coprire le teste), la *New Rose* ovviamente recuperata, *Born To Kill*, *Stab Your Back*, *So Messed Up* e la cover di *1970* degli Stooges (rinominata *I Feel Alright*) posta in

coda, con il resto della sequenza di qualità almeno buona. Il n. 34 raggiunto nella classifica UK potrebbe oggi sembrare un risultato deludente, ma all'epoca i dischi si vendevano a pacchi e pertanto si può senz'altro affermare che fu un successo.

I PRIMI OSTACOLI

Saranno stati l'adrenalina, il momento di fervore creativo e/o la consapevolezza che fosse il caso di battere il ferro finché era caldo, ma nel maggio 1977, in mezzo a un *tour de force* concertistico che aveva toccato anche gli USA (varie date a New York, Boston, Los Angeles e San Francisco), il gruppo rientrò in studio per una fulminea session prodotta da Shel Talmy, in passato al mixer per (tra i tanti) Who, Kinks, Easybeats e Creation; ne derivarono *Stretcher Case Baby* e *Sick Of Being Sick*, che trovarono posto in un gran bel 45 giri stampato in cinquemila copie regalate agli spettatori dello show del 3 luglio a Londra, ai membri del fan club, ai vincitori di un contest, ad amici e addetti ai lavori. Era però solo una specie di preludio, perché già in agosto, ai Britannia Row, vennero immortalate su nastro ulteriori canzoni destinate a comporre MUSIC FOR PLEASURE, uscito esattamente nove mesi dopo il debutto il 18 novembre. Se DAMNED DAMNED DAMNED aveva destato qualche (piccola) perplessità solo per la copertina, la seconda prova sulla lunga distanza raccolse critiche più o meno per tutto: la copertina "artistica" e quindi tacciata di pretenziosità, la

DAMnED

NEW ROSE NON RACCONTA DI UNA RELAZIONE SENTIMENTALE MA È UNA SORTA DI ODE ALLA NUOVA SCENA ROCK DELLA QUALE I DAMNED ERANO TRA I PORTABANDIERA

scelta del produttore (Nick Mason dei Pink Floyd; la band avrebbe preferito Syd Barrett, ma non ci fu niente da fare), l'ampliamento dell'organico a cinque elementi con l'ingaggio del chitarrista ritmico Lu Edmonds e soprattutto il chiaro tentativo di rendere la formula più complessa e ricercata, pur nella sostanziale fedeltà al suono crudo, distorto e pesante fino ad allora praticato. Più che mai eloquente, al proposito, il sax del jazzista Lol Coxhill nella conclusiva *You Know*, ma in generale si riscontra una maggior cura per ogni aspetto, come a volersi scrollare di dosso i limiti del punk a favore di soluzioni più mature, con inevitabili cali di freschezza. *Problem Child* (anche su singolo accolto assai tiepidamente, così come *Don't Cry Wolf*), la *Stretcher Case* (senza più *Baby*) riveduta e corretta, *Creep (You Can't Fool Me)* e qualcos'altro alzano l'asticella, ma ciò non impedì a MUSIC FOR PLEASURE di collezionare stroncature e risultare un flop sotto il profilo delle vendite. Nessuna meraviglia che, di lì a pochissimo, i rapporti interni cominciarono a scricchiolare e che nel febbraio 1978, dopo la rottura con la Stiff e la defezione di Scabies, i Dannati si sciolsero. Nei circa quattordici mesi seguenti ci furono esperimenti più o meno velleitari e/o precari volti a rimettere in piedi la baracca (in quello più promettente, con al basso Lemmy dei Motörhead), ma il futuro rimase nebuloso.

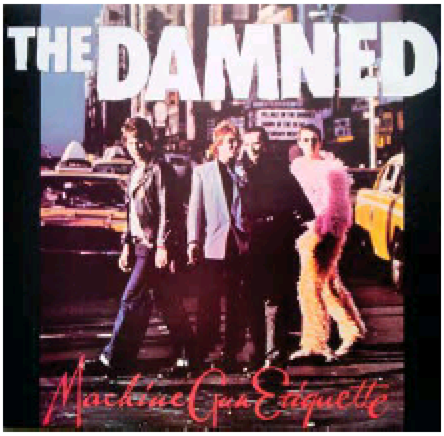
LA COPERTINA "SBAGLIATA"

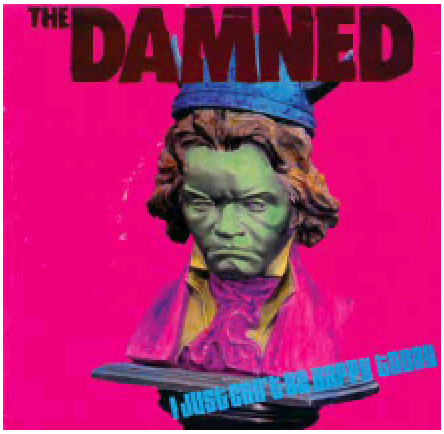
Alla Stiff Records amavano le operazioni promozionali non scontate e per DAMNED DAMNED DAMNED ne organizzarono una davvero molto singolare: duemila copie dell'album vennero distribuite con, sul retro, una grande foto degli Eddie and the Hot Rods, invece di quella dei titolari del disco che si trova ovviamente nell'edizione standard. Volevano spacciare la cosa per un errore e, a rendere il tutto più verosimile, apposero sul retro un adesivo che avvisava della "svista" e si scusava con gli acquirenti. Sul mercato collezionistico, un esemplare "sbagliato" in condizioni ottimali si vende oggi a cifre comprese tra i 500 e gli 800 euro, che possono raddoppiare (e oltre) qualora il Lp sia ancora all'interno del cellophane trasparente con altre due scritte DAMNED in rosso, rarissimo in quanto prodotto in un numero minimo di pezzi.

IL RITORNO IN PISTA

La situazione incerta si risolse nell'aprile 1979 con il primo concerto dei rinnovati Damned – Vanian alla voce, il Capitano a chitarra e tastiere, Scabies alla batteria, l'ex Saints Algy Ward al basso – e un accordo con la Chiswick, il tutto contestualmente a un significativo cambiamento di indirizzo sonoro. Il punk restò alla base, per di più con sporadiche

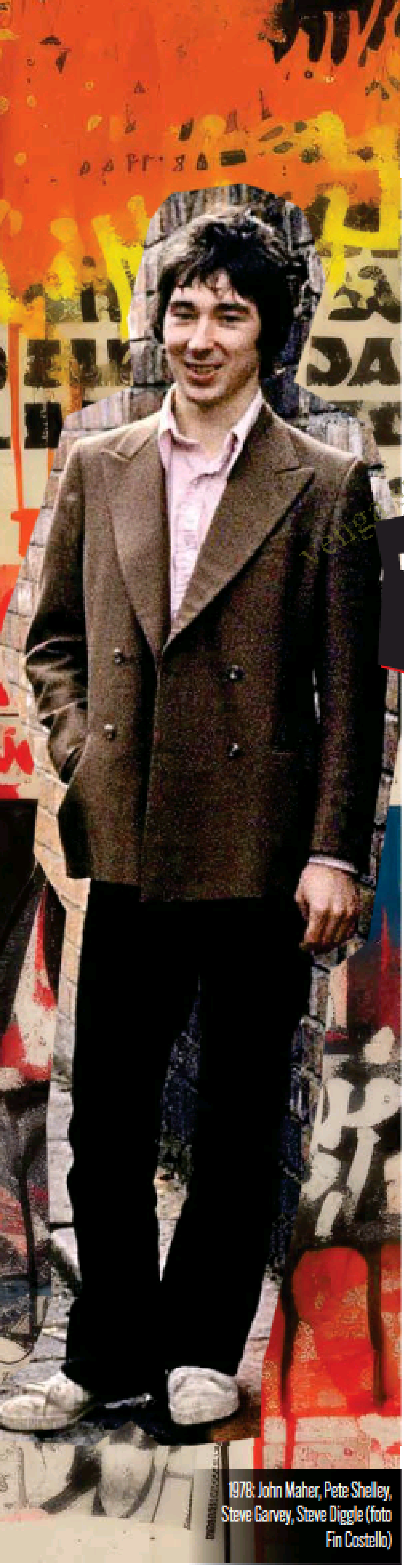
Damned, 1977: Captain Sensible, Brian James, Dave Vanian, Rat Scabies (foto Jorgen Angel)





accelerazioni che si potrebbero definire proto-hardcore, ma l'impasto fu arricchito di molto altro: pop e hard, echi *Sixties*, sfumature psichedeliche e r&b e non solo, tutto mescolato fino a elaborare una miscela parecchio stravagante ma alla fine convincente sul piano dell'energia sprigionata, della vivacità, dell'eclettismo, della piacevolezza. L'azzardo – perché di questo si trattava – piacque da subito; in aprile l'allegro, entusiasmante 45 giri *Love Song* in chiave popcore, che rende difficile capire se a prevalere sia il "pop" o il "core", diede all'ensemble la sua prima hit (n. 20 UK) e cinque mesi più tardi *Smash It Up* fu n. 35 grazie al suo brio power pop (*sui generis*). Fu invece n. 46 il terzo e ultimo singolo della serie, il più pacato, melodico e un tantino kitsch *I Just Can't Be Happy Today*, che a novembre venne immesso sul mercato assieme a MACHINE GUN ETIQUETTE, lodato dai media e apprezzato dal pubblico (n. 31 nella classifica britannica). Il "difficile terzo album" dei Damned è un'imprevedibile, indiavolata giostra schizoide che, oltre ai tre singoli, non lesina in momenti brillanti. In ottica punk(-pop) si segnalano *Melody Lee*, *Anti-Pope*, la rilettura di *Looking At You* degli MC5 e *Noise, Noise, Noise*, con un ritornello-manifesto di quelli che non si dimenticano: "*noi diciamo (che) il rumore è per gli eroi / lasciamo la musica a chi non conta nulla*", versi che non riflettevano il pensiero dei quattro bensì quelli dell'ignoto ragazzino protagonista del testo (forse lo stesso di *Problem Child*?). Dal 1980, i Damned avrebbero preso ancor più le distanze dal punk per poi ritornarvi in giorni meno remoti, con maggiori competenze e lucidità ma anche, comprensibilmente, con minore impeto. Tra i tanti, troppi "ritornanti" fuori tempo massimo rimangono in ogni caso i più esuberanti, i più creativi (come testimoniano i cinque dischi confezionati con parsimonia dal 1995), i meno propensi a cadere nella trappola del revival nostalgico al 100%. E danno pure l'impressione di essere quelli che più di tutti continuano a divertirsi, alla faccia dei settant'anni che incombono o che, quanto meno per uno, sono già arrivati.

BUZZCOCKS
Punk, amore e fantasia



1978: John Maher, Pete Shelley, Steve Garvey, Steve Diggle (foto Fin Costello)

ANCHE SE VENGONO SPESSO DIMENTICATI, I BUZZCOCKS SONO STATI UNA DELLE FORMAZIONI PIÙ BRILLANTI E ORIGINALI DELLA PRIMA GENERAZIONE PUNK BRITANNICA. NONCHÉ UNA DELLE PIÙ IMITATE

Parlando di eccellenze del primo punk britannico, più o meno tutti menzionano la trimurti Sex Pistols-Clash-Damned ma di rado si ricordano dei Buzzcocks; forse perché non essendo londinesi non operavano esattamente al centro dell'azione, forse perché rispetto ai suddetti colleghi coltivavano un rapporto più stretto con le melodie pop (deviate, ok, ma comunque pop), forse perché si esprimevano in prevalenza attraverso la musica e con concessioni piuttosto saltuarie agli aspetti collaterali – gli oltraggi, i proclami, gli sberleffi – che per la "blank generation" del Regno Unito valevano spesso più della bontà delle canzoni. Una profonda ingiustizia, perché la band nata a Manchester ufficialmente nella primavera del 1976 – primo concerto, il 1° aprile – è stata influente per il punk-pop e il popcore da venire (nei Descendents e nei Green Day, per limitarsi a due esempi, c'è il suo DNA) non troppo meno dei Ramones, e perché SINGLES GOING STEADY, la sua raccolta di 45 giri commercializzata nel settembre 1979, è: A) pura nitroglicerina, B) il testo sacro del punk-pop, che contiene le risposte a ogni domanda sull'argomento. Come tutte le magnifiche avventure di quegli irripetibili anni, la storia dei Buzzcocks cominciò senza pianificazioni né pretese. I giovani ma non più giovanissimi Howard Andrew Trafford e Peter Campbell McNeish, rispettivamente classe 1952 e 1955, si conobbero grazie a un annuncio affisso sulla bacheca della scuola dal primo, in cerca di spiriti affini che condividessero la sua passione per *Sister Ray* dei Velvet Underground. Incuriositi dal clamore già montato attorno ai Sex Pistols, nel febbraio del 1976 i ragazzi si recarono a Londra per vederli dal vivo, restandone folgorati al punto di sposarne la causa e decidere di organizzarne un concerto nella loro città. Il cartellone prevedeva anche il gruppo che i due – da qui in avanti, Howard Devoto e Pete Shelley: voce il primo e chitarra il secondo – avevano da poco messo su battezzandolo Buzzcocks; lo spunto era stato un titolo di giornale che recitava "It's the buzz, cock!", laddove "buzz" indicava l'esaltazione da palco e "cock" era "amico" nello slang del nord, ma come di sicuro sperato dagli inventori della bizzarra sigla in tanti non indagarono sull'etimologia e interpretarono il nome nel modo che sembrava più logico, "cazzi ronzanti" o, ancora meglio, "cazzi a campanello". Per la prima esibizione di Johnny Rotten e soci alla Lesser Free Trade Hall, il 4 giugno, i Buzzcocks dovettero dare forfait in quanto

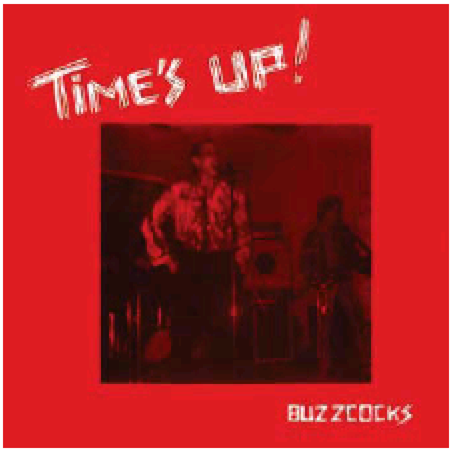
"IT'S THE BUZZ, COCK!", LADDOVE "BUZZ" INDICAVA L'ESALTAZIONE DA PALCO E "COCK" ERA "AMICO" NELLO SLANG DEL NORD, MA COME DI SICURO SPERATO DAGLI INVENTORI DELLA BIZZARRA SIGLA IN TANTI INTERPRETARONO IL NOME IN "CAZZI RONZANTI" O, ANCORA MEGLIO, "CAZZI A CAMPANELLO"

non riuscirono a reperire in tempo una sezione ritmica che subentrasse all'originaria, datasi alla macchia; non mancarono però alla replica del 20 luglio, la serata del debutto nei ranghi del bassista Steve Diggle (1955) e del batterista John Maher (1960: un teenager), e da quel momento in poi la questione iniziò a farsi seria, con il set allo storico "100 Club Punk Festival" londinese (settembre), la registrazione di un corposo demo (ottobre) e, tra natale e capodanno, il rientro in studio per reinciderne in modo più professionale quattro brani con la futura stella del mixer Martin Hannett a dirigere le sedute. Questi pezzi avrebbero visto la luce un mese più tardi nel 7"Ep SPIRAL SCRATCH, autogestito con il marchio New Hormones, ma immediatamente dopo l'uscita i Buzzcocks si trovarono a fronteggiare un enorme problema: le dimissioni di Devoto, deluso dal punk e bramoso di sfide più "artistiche". Tanto per lui quanto per Shelley, visti i differenti obiettivi e la predisposizione di entrambi al comando, la scelta di separare le strade si sarebbe rivelata positiva; non fu comunque un addio, poiché gli ex sodali avrebbero collaborato nuovamente nel 2002 per un interlocutorio album in coppia (BUZZKUNST) e nel 2012 per alcune esibizioni celebrative.

FAI DA TE

Sebbene di breve durata, la vicenda dei Buzzcocks versione Devoto/Shelley è una delle più significative del rock UK del periodo, e non solo perché SPIRAL SCRATCH – uno dei primi dischi punk britannici e una delle prime autoproduzioni new wave – funse da modello e dimostrò che "anyone can do it" e "do it yourself" non erano utopie o manifesti programmatici destinati a

scontrarsi con la dura realtà, bensì principi concretamente applicabili. Gli undici episodi fissati su nastro nell'ottobre 1976 con il misero investimento di 45 sterline sono testimonianze tra le più genuine ed eccitanti della scena, e non c'è da stupirsi che a partire dal 1978 siano stati più volte pubblicati illegalmente come TIME'S UP. La fama conquistata "sul campo" dal Lp, che in tutte le riedizioni ufficiali in seguito approntate – dalla Document nel 1991, dalla



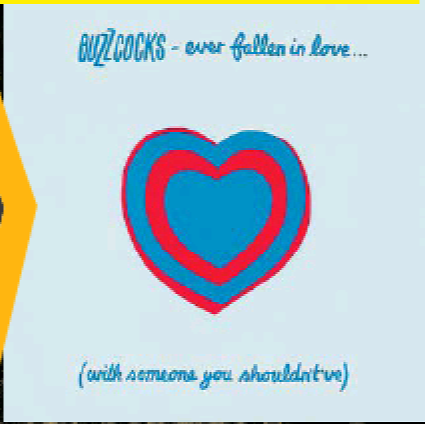
Mute nel 2000 e dalla Domino nel 2017 – ha conservato il titolo del bootleg, porta quasi a considerarlo il vero esordio adulto del quartetto, reperto-cardine di quei giorni in cui tutto bruciava in fretta. Il senso di urgenza che emerge da quelle canzoni elementari, caotiche, ruvide e intrise di frustrazioni, ma ricche di idee più che brillanti, è una sorta di quintessenza punk, e la cosa più bella è che le quattro rivedute e corrette per SPIRAL SCRATCH non sono necessariamente le migliori. D'accordo, i 3:06 di *Boredom* – 50% di rabbia, 50% di scazzo – sono *oltre*, ma il resto è assestato in sostanza sui medesimi standard; le altre tre promosse per l'Ep, *Breakdown*, *Friends Of Mine* e *Time's Up*, sono notevoli, ma si suppone che l'esclusione di *Love Battery*, *You Tear Me Up*, *Lester Sands* e soprattutto *Orgasm Addict* (tutte poi recuperate) sia stata dolorosa alla pari di quelle delle cover di *I Can't Control Myself* dei Troggs e di *I Love You, You Big Dummy* di Captain Beefheart (ripresa dai Magazine), nonché della "dimenticata" ma sempre apprezzabile *Don't Mess Me 'Round*.

SECONDO INIZIO

Rimasti orfani del frontman, i Buzzcocks furono costretti a riassestarsi. Shelley continuò a imbracciare la chitarra ma si accollò con piacere oneri e onori del canto, Diggle lasciò il basso a favore di una seconda chitarra, le quattro corde furono affidate

1976: John Maher, Steve Diggle, Howard Devoto, Pete Shelley (foto Phil Mason)

IL CLASSICO: EVER FALLEN IN LOVE



Del formidabile songbook dei Buzzcocks, solo un brano ha acquisito lo status di classico non punk ma assoluto ed è *Ever Fallen In Love (With Someone You Shouldn't've?)*, che nel 1986 salì nei Top 10 del Regno Unito nell'interpretazione dei Fine Young Cannibals, nel 2004 fu riletto da Pete Yorn per la colonna sonora di *Shrek 2* e nel 2005 venne riproposto in un singolo-tributo a John Peel (con i proventi devoluti ad Amnesty International) nel quale Shelley coinvolse Roger Daltrey, Datsuns, Futureheads, David Gilmour, Peter Hook, Elton John, El Presidente, Robert Plant e Soledad Brothers. Con i suoi 2:40 di trascinante freschezza che esplode in un ritornello-scioglilingua ispirato da un dialogo ascoltato in un film con Marlon Brando, è una canzone pop perfetta, di quelle che si inchiodano alla mente ma delle quali non si può non riconoscere, analizzandole in modo obiettivo, la genialità; chissà se (o quanto) l'autore avesse il cruccio di non esser stato in grado di scriverne altre ugualmente vincenti.

stabilmente a Steve Garvey (dopo le fulminee parentesi con Garth Smith/Davies e Barry Adamson) e Maher rimase dietro piatti e tamburi; con questa line-up il gruppo fu attivo dalla fine del 1977 al 1981, confezionando tre album e una decina di singoli (vari dei quali non legati a Lp:

una strategia da *Sixties*) per la United Artists, più ulteriori tre 45 giri per la Liberty, tutti tranne un paio prodotti da Martin Rushent. Nessuno di questi dischi entrò nei Top 10 d'oltremanica e appena quattro raggiunsero i Top 20, perché un songwriting grintoso ma accattivante non era sufficiente per raccogliere consensi su vastissima scala; servivano testi in sintonia con la filosofia bacchettona della BBC, un maggiore carisma estetico (inutile eccepire, conta pure quello), un approccio che non fosse troppo punk per la platea di massa e non abbastanza punk per quella più intransigente (il pop! la parola "love" piazzata in tanti brani! orrore!), e dunque l'ensemble si collocò in una sorta di limbo che fu dorato solo nel 1978, con qualche strascico l'anno dopo. Verrebbe da credere che l'effimera gloria nelle classifiche sia stata figlia più del clima favorevole genericamente al "nuovo" che non delle doti (innegabili) dei Nostri, che destarono comunque un certo scalpore con il loro lavoro più espressamente punk'n'roll (ANOTHER MUSIC IN A DIFFERENT KITCHEN, n. 15 UK), consolidarono sei mesi dopo i riscontri con una seconda prova più ammiccante (LOVE BITES, n. 13) ed ebbero una flessione con il terzo e più

BUZZCOCKS

SI VOLESSE ASSEGNARE UN'IMPROBABILE PALMA DI "BEATLES DEL PUNK" NESSUNO LA MERITEREBBE PIÙ DI PETE SHELLEY E COMPAGNI

sofisticato Lp A DIFFERENT KIND OF TENSION (n. 26; fu però l'unico a violare i Top 200 USA). Analogo il percorso dei singoli che fecero loro da corollario: se *Orgasm Addict* – inciso subito prima del licenziamento di Garth Smith – non andò lontano a causa di un testo incentrato sull'erotomania adolescenziale (con la ciliegina sulla torta dei gemiti di piacere tra i cori), *What Do I Get?*, *I Don't Mind* e *Love You More* si assestarono tra il 55° e il 34° posto, l'irresistibile *Ever Fallen In Love* colse un eccellente n. 12 e *Promises*, *Everybody's Happy Nowadays* e *Harmony In My Head* si piazzarono in progressiva discesa tra il 20° e il 32° gradino, mentre dei tre Liberty denominati "Part 1", "Part 2" e "Part 3" – tutti datati 1980 – solo il primo si fece notare nelle graduatorie (n. 61).

I BEATLES DEL PUNK

Non ci sono dubbi sul fatto che i Buzzcocks imprescindibili finiscano con i (circa) cinquanta brani diffusi tra il 1977 e il 1980 in vinili per di più impreziositi dai magnifici, stilosissimi artwork geometrici di Malcolm Garrett; tanta, tanta roba, sotto il profilo dell'acume melodico, della grinta ben incanalata in un sound duro e compatto che non degenera nella brutalità gratuita, di testi diretti ed espliciti ma non banali e in qualche strano modo addirittura ricercati (trama, termini usati, costruzione dei versi). Si volesse assegnare un'improbabile palma di "Beatles del punk" nessuno la meriterebbe più di Shelley e compagni, come certificato inequivocabilmente dalla raccolta di 45 giri SINGLES GOING STEADY: l'edizione del settembre 1979, quella originale, allinea le facciate A e B degli otto fino ad allora immessi sul mercato ed è tutto un fiorire di gemme all'insegna di un brioso eclettismo. Complicato stendere una graduatoria di merito, specie perché i retri – *Whatever Happened To...?*, la *Oh Shit* che rischiò il congelamento negli archivi perché gli operai della fabbrica scioperarono per protesta, *Autonomy*, *Noise Annoys*, *Just Lust*, *Lipstick*, *Why Can't I Touch It?* e *Something's Gone Wrong Again* – non sfigurano al confronto con i lati "nobili". Nella ristampa in Cd del 2001 la scaletta è stata opportunamente ampliata a ventiquattro pezzi con l'aggiunta di *You Say You Don't Love Me* / *Raison d'Etre* (da A DIFFERENT KIND OF TENSION) e dei 45 giri Liberty (*Are Everything* / *Why She's a Girl From The Chainstore*, *Strange Thing* / *Airwaves Dream* e *Running Free* / *What Do You Know*).

DA ALLORA A OGGI

I tempi che cambiavano e le fortune calanti persuasero il volitivo Shelley a lanciarsi come solista nell'ambito del pop elettronico, obbligando i partner a riciclarsi; Diggle e Maher fondarono i Flag of Convenience, mentre Garvey saltò continuamente da un progetto all'altro. Oltre che da varie antologie, la fase di maggiore visibilità del quartetto è stata documentata da una discreta quantità di Lp e Cd che contengono materiali d'archivio di diversa provenienza; tra i più interessanti, le citazioni d'obbligo sono per LIVE AT THE ROXY CLUB APRIL '77 (Absolutely Free, 1989), THE PEEL SESSIONS ALBUM (Strange Fruit, 1989) ed ENTERTAINING FRIENDS – LIVE AT THE HAMMERSMITH ODEON MARCH 1979 (EMI, 1992). Riunitisi dopo otto anni con lo stesso organico del

1978: John Maher, Pete Shelley, Steve Garvey, Steve Diggle (foto Chris Gabrin)

1981, i Buzzcocks sono stati protagonisti fino al 2018 di un'attività "sommersa" ma assai movimentata, con la coppia Shelley/Diggle costantemente al timone e parecchi bassisti e batteristi ad avvicendarsi al loro fianco. Non tenendo conto della serie di singoli, Ep, live e raccolte, la discografia principale comprende sei album di studio mai all'altezza di quelli storici ma non privi di momenti di pregio in quanto a bontà compositiva, energia, smalto melodico; l'area d'azione rimane il punk-pop con tutte le variazioni sul tema, ma al di là degli inevitabili alti e bassi non è possibile negare che ogni titolo offra qualcosa in termini di piacevolezza, vivacità e buone vibrazioni. *Idem* l'ulteriore lavoro che ha visto la luce nel 2022, SONICS IN THE SOUL, realizzato da Steve Diggle, Chris Remmington (al basso dal 2008) e Danny Farrant (batterista dal 2006) dopo la morte di Pete Shelley, stroncato il 6 dicembre 2018, ad appena sessantatré anni, da un infarto.

Bored Teenagers

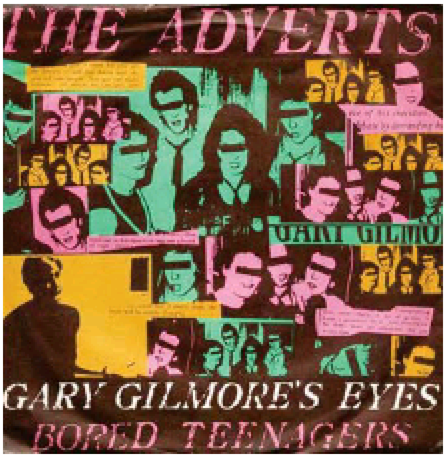
Altri protagonisti della scena UK

OLTRE A QUELLI DI PRIMISSIMO PIANO, IL PUNK BRITANNICO DELLE ORIGINI HA AVUTO MOLTI ALTRI (ANTI)EROI, MAGARI MENO ESPOSTI ALLE LUCI DEI RIFLETTORI MA SEMPRE MERITEVOLI DI ATTENZIONE. ECCONE UNA SCRUPOLOSA SELEZIONE DI DODICI

Adverts: Tim Smith, Gaye Black, Laurie Muscat, Howard Boak

ADVERTS

Di tutti gli esponenti della prima ondata punk britannica, gli Adverts sono stati tra i più abili nel conciliare un approccio comunque istintivo e graffiante con una scrittura abbastanza elaborata e soprattutto ricca di brillanti aperture melodiche, basate sui guizzi chitarristici di Howard "Pickup" Boak e sui toni vocali caldi e avvolgenti del cantante e compositore Tim "T.V." Smith; a caratterizzare l'immagine del quartetto, completato dal batterista Laurie "Driver" Muscat, provvedeva invece la bassista Gaye "Advert" Balsden, una delle prime star al femminile della scena, il cui volto inquietantemente truccato fa non a caso bella mostra di sé sulla copertina del 45 giri di debutto *One Chord Wonders*. Come molte altre compagini dell'epoca, gli Adverts hanno fatto proprio il motto "vivi in fretta, muori giovane", bruciandosi in



The Boys

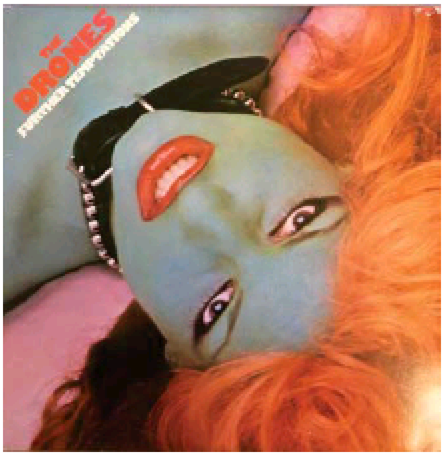
appena tre anni di una concitata carriera snodatasi tra il 1976 che li vide nascere (dopo l'arrivo di Tim e Gaye a Londra dal Devon), il 1977 in cui si proposero per la prima volta su un palco (15 gennaio, al Roxy) e il 1979 in cui uscì il loro deludente secondo Lp CAST OF THOUSANDS.

THE BOYS

Formatisi a Londra a metà 1976 per iniziativa dei due ex London SS Matt "Dangerfield" Walker (voce, chitarra) e Stein "Casino Steel" Groven (tastiere e voce), quest'ultimo anche ex Hollywood Brats, i Boys sono stati il volto power pop del primo punk d'oltremanica. Di buon livello tutta la loro produzione per la Nems, comprendente alcuni 45 giri (*I Don't Care* e *The First Time* del 1977, *Brickfield Nights* del 1978) e gli album THE BOYS del 1977 e ALTERNATIVE CHARTBUSTERS del 1978, oltre al LIVE AT THE ROXY CLUB APRIL '77 (Receiver 1990) e ai 45 giri natalizi annualmente realizzati sotto la sigla Yobs e raccolti in CHRISTMAS ALBUM (Safari 1980); prescindibili, invece, le altre prove marchiate Safari, all'insegna di un suono più leggero e meno incisivo.

THE DRONES

Formatisi nel 1975 come Rockslide, i Drones cambiarono nome sul finire del 1976 quando, con l'ingaggio del chitarrista Gus "Gangrene" Chambers al fianco di Michael "M.J. Drone" Howells (voce), Steve "Whisper" Cundall (basso) e Peter "Purrfect" Howells (batteria), decisero di affrancarsi dal loro r&b/pub rock abbastanza scolastico per sposare la causa punk. Il risultato fu un 1977 a dir poco incendiario, segnato da concerti adrenalinici e da ben tre dischi: l'Ep autoprodotto TEMPTATIONS OF A WHITE COLLAR WORKER, il singolo *Bone Idol* e l'album FURTHER TEMPTATIONS, molto riuscito anche se non formidabile come sarebbe stato lecito attendersi. Spiazzato dal fallimento dell'etichetta – la Valer – che gli aveva offerto asilo, il gruppo andò rapidamente incontro al declino; le sue doti di songwriting e la sua



forza d'impatto sono comunque ottimamente documentati da episodi come *Lookalikes*, *Corgi Crap*, *Just Want To Be Myself*, *Bone Idol*, *Persecution Complex*, *Sad So Sad*, *No More Time* o *City Drones*, dove ruvidezza, sporcizia e nichilismo convivono con trame calde e vibranti di passione oltre che con efficaci soluzioni melodiche.

EATER

Originari del sobborgo londinese di Finchley, gli Eater sono stati una delle tante meteore del '77 britannico. Oggetto di attenzione

più per la giovanissima età dei componenti che non per le caratteristiche sonore, vantavano un repertorio grezzo ed elementare composto di brani originali – *Thinking Of The USA* il più famoso – alternati a cover di classici di artisti quali Lou Reed, David Bowie, Alice Cooper e Marc Bolan. Nei suoi due anni di carriera, il quartetto capitanato dal cantante Andy Blade ha pubblicato cinque 45 giri (*Outside View*, *Thinkin' Of The USA* e *Lock It Up* nel 1977, l'Ep dal vivo GET YOUR YO YO'S OUT e *What She Wants She Needs* nel 1978), tutti per l'etichetta The Label come anche l'album THE EATER (1977).

GENERATION X

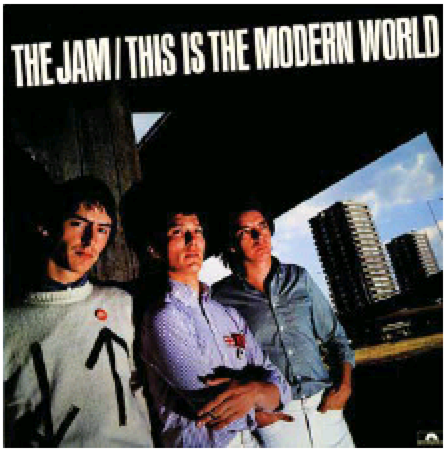
Formatisi alla fine del 1976 per iniziativa degli ex Chelsea Billy "Idol" Broad (voce) e Tony James (basso), i Generation X hanno inizialmente costituito un credibile, efficace anello di congiunzione tra il punk e il pop, come dimostrano i primi 45 giri (*Your Generation* e *Wild Youth* del 1977) e l'album GENERATION X (1978), tutti editi dalla Chrysalis. In seguito, dopo un discutibile secondo Lp (VALLEY OF THE DOLLS, 1979), il gruppo ha definitivamente preso le distanze dal punk, dedicandosi

al suono via via più leggero e disimpegnato sul quale Billy Idol avrebbe edificato le sue fortune commerciali come solista.

THE JAM

Il *trait d'union* tra le schiere storicamente contrapposte di punk e mod? Già: quanto meno nel loro 1977, documentato da due album (IN THE CITY e THIS IS THE MODERN WORLD) e tre entusiasmanti 45 giri (*In The City*, *All Around The World*, *The Modern World*) tutti editi dalla Polydor, i Jam seppero conciliare la devozione al pop e al soul dei Sessanta – rimarcata anche

The Jam, 1977: Bruce Foxton, Rick Buckler, Paul Weller (foto Ebet Roberts)



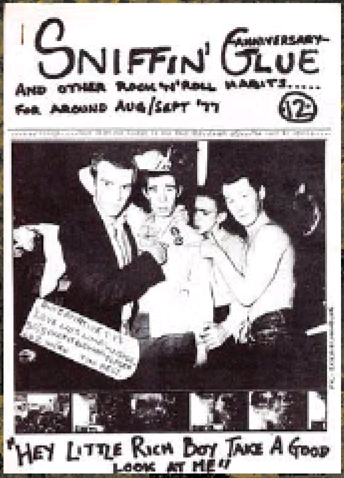
dalla presenza in repertorio di alcune cover – con l'irruenza e l'approccio ribelle del nuovo trend, dai canoni del quale la band - Paul Weller chitarra e voce, Bruce Foxton basso e Rick Buckler batteria - divergeva pure nel look a base di completi e cravattini scuri. Originario di Woking, una quarantina di chilometri a sud di Londra, nel 1976 il gruppo iniziò a frequentare il giro dei pub e dei piccoli club della Capitale britannica, scosso proprio in quel periodo dal punk e dai Sex Pistols, suscitando reazioni contrastanti ma riuscendo alla fine a fare accettare la sua pur parziale diversità grazie al songwriting aggressivo e spigoloso ma anche melodicamente persuasivo del leader. Con il tempo i Jam, pur rimanendo fedeli al r'n'r, avrebbero perfezionato e raffinato strutture e arrangiamenti, ma i brani in massima parte secchi e trascinanti degli esordi, tradizionalisti e iconoclasti assieme, giustificano ampiamente il loro inserimento tra gli eroi del '77.

PENETRATION

Fondati nel 1976 nei dintorni di Newcastle dalla cantante Pauline Murray e dal bassista Robert Blamire, subito dopo avere assistito a un concerto dei Sex Pistols a Manchester, i Penetration – completavano la line-up il chitarrista Gary Chaplin e il batterista Gary

MARK PERRY E SNIFFIN'GLUE

Consacrato alla storia come teorico del punk, Mark Perry - o Mark P. com'e-ra solito firmarsi - è stato in realtà "solo" un fondamentale raccordo tra i vari elementi della scena. Impiegato di banca avvantaggiato dal libero accesso a una fotocopiatrice, ideò quella «Sniffin' Glue» (nome ispirato a *Now I Wanna Sniff Some Glue* dei Ramones) che fu la prima fanzine punk britannica. Le pubblicazioni durarono un anno, dal luglio 1976 all'agosto 1977, per dodici numeri la cui tiratura crebbe via via da cinquanta a quindicimila copie. Artigianale ed esplicita, la rivista autogestita generò in breve tempo centinaia di "fogli" underground analoghi che sostennero il movimento, costituendo una valida alternativa alla stampa ufficiale. Nel 1977, Perry lavorò anche come talent-scout per la Step-Forward di Miles Copeland, fondò l'etichetta Deptford Fun City e diede vita come cantante e chitarrista agli Alternative TV, gruppo punk (e poi "pop") *sui generis* che sarebbe stato protagonista di una carriera altalenante ma significativa; avrebbe poi fatto altro, ma se ha un posto nella storia lo deve ai suoi primi passi.



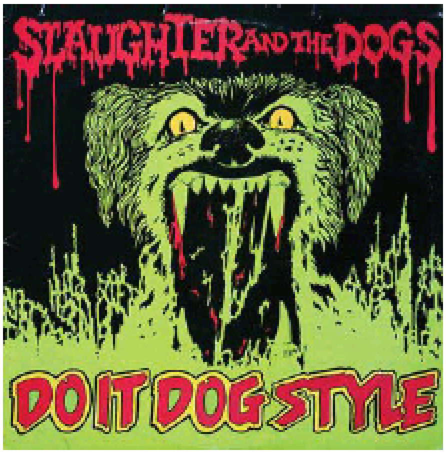
Smallman – furono ingaggiati dalla Virgin grazie a una data al Roxy di Londra (di spalla ai Generation X). Il quartetto debuttò su disco nel novembre 1977 con *Don't Dictate*, all'insegna di un sound spigoloso e approssimativo ma comunque melodico grazie anche alla voce della frontwoman, sorta di *alter ego* meno acido della PolyStyrene degli X-Ray Spex; le dimissioni di Chaplin, coautore di quasi tutto il repertorio iniziale, portavano poi – nel mezzo il secondo, eccellente singolo *Firing Squad* – all'ampliamento dell'organico e a una formula più prossima al post-punk, sebbene alcune tracce del primo album MOVING TARGETS – il terzo 45 giri *Life's A Gamble*, *Stone Heroes*, le cover di *Nostalgia* dei Buzzcocks e *Free Money* di Patti Smith – non difettino di asprezza ed energia, peraltro minore di quella riscontrabile nei demo del 1977 resi disponibili in un paio di dischi postumi. Il secondo e ultimo 33 giri, COMING UP FOR AIR (1979), accusò un ulteriore calo di tensione.

Penetration: in primo piano, Pauline Murray

SHAM 69

L'essere divenuti loro malgrado i beniamini dell'estrema destra britannica ha indubbiamente danneggiato gli Sham 69, la cui cronica instabilità – pochi gruppi hanno avuto una carriera tanto costellata di scioglimenti e ricostituzioni – è una diretta conseguenza dei continui incidenti causati dal loro sempre più vasto (e ingovernabile) seguito di skinhead. Al di là della retorica di molti testi e di qualche atteggiamento politicamente ambiguo del cantante e leader Jimmy Pursey, il quartetto londinese ha comunque scritto più di un paragrafo interessante del grande romanzo del punk rock, in particolare con il 45 giri d'esordio *I Don't Wanna* (Step Forward 1977) e con i numerosi dischi pubblicati dalla Polydor nel corso del 1978: i 45 giri *Borstal Breakout*, *Angels With Dirty Faces*, *If The Kids Are United* (un inno assoluto), *Hurry Up Harry* e gli album TELL US THE TRUTH e THAT'S LIFE. Scontata e sostanzialmente inutile tutta la vasta produzione successiva.

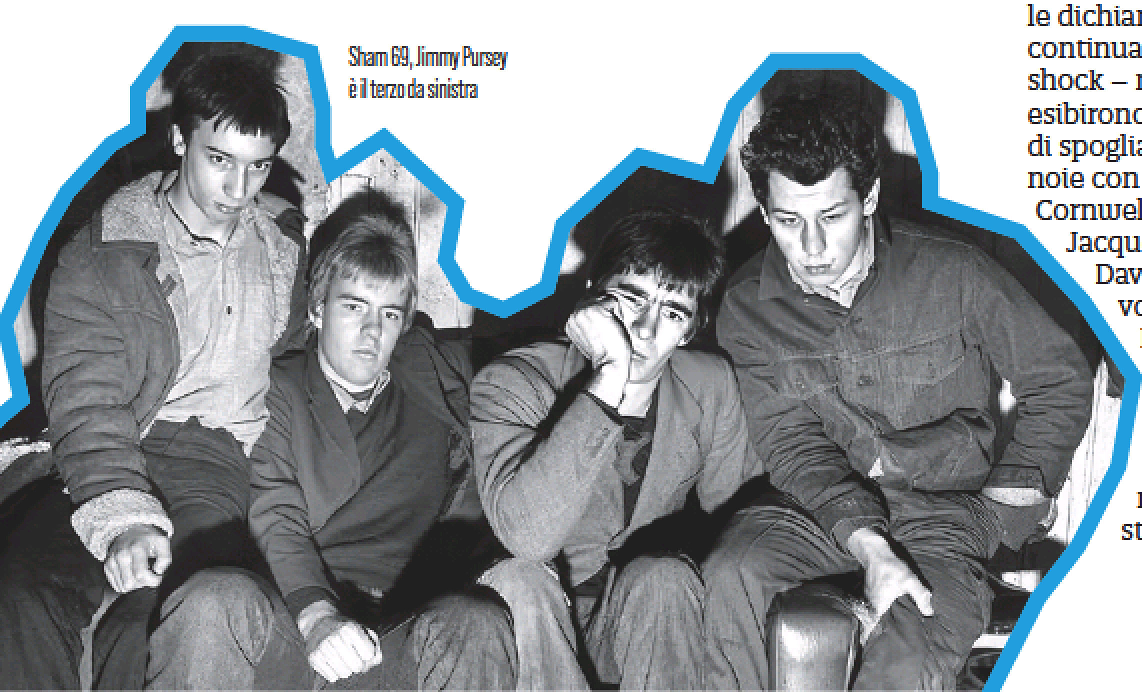
SLAUGHTER & THE DOGS



Attivi da prima dell'avvento del punk, gli Slaughter & the Dogs di Manchester sono noti essenzialmente per due canzoni, entrambe lati A di 45 giri pubblicati nel 1977: l'esordio *Cranked Up Really High*, marchiato dalla locale Rabid, e il successivo *Where Have All The Boot Boys Gone*, primo atto del breve e poco fortunato accordo con la Decca che l'anno dopo avrebbe comunque fruttato un buon album quale DO IT DOG STYLE, contenente altri episodi significativi come *Boston Babies*, *You're A Bore*, *We Don't Care* e *Dame To To Blame*, oltre a cover di Velvet Underground (*Waiting For The Man*) New York Dolls (*Who Are The Mystery Girls?*) e Kasenetz-Katz Singing Orchestral Circus (*Quick Joey Small*). Forte di un suono secco, tagliente e sguaiato, che a tratti metteva in evidenza quell'amore per il glam dichiarato anche dalla sigla sociale (derivata da SLAUGHTER ON 10TH AVENUE di Mick Ronson e DIAMOND DOGS di David Bowie), il gruppo composto da Wayne Barrett (voce), Mike Rossi (chitarra), Howard Bates (basso) e Eric "Mad Muffett" Grantham (batteria) conquistò subito un ruolo di primo piano nel panorama cittadino, allargando poi la propria fama all'intera Gran Bretagna grazie alle frequenti trasferte concertistiche a Londra e non solo.

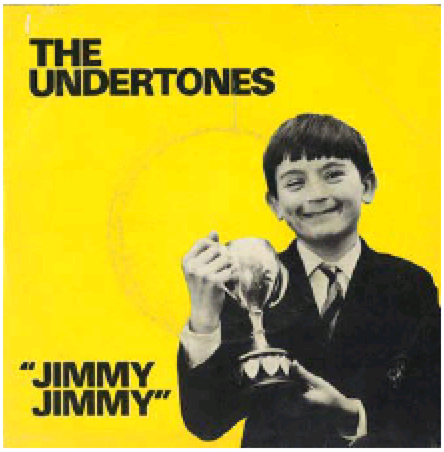
THE STRANGLERS

Benché il loro suono fosse fortemente caratterizzato dalle tastiere, gli Stranglers sono stati uno dei gruppi più oltraggiosi e sovversivi della prima ondata punk inglese: le liriche esplicite, le dichiarazioni polemiche, la continua ricerca dell'effetto shock – nel 1978, ad esempio, si esibirono assieme a una troupe di spogliarelliste – e le frequenti noie con la giustizia resero Hugh Cornwell (voce e chitarra), Jean Jacques Burnel (basso e voce), Dave Greenfield (tastiere e voce) e Brian "Jet Black" Duffy (batteria) perfetti interpreti del concetto "punk" di band ribelle e destabilizzante, elevandosi inoltre sulla massa grazie a uno stile musicale creativo

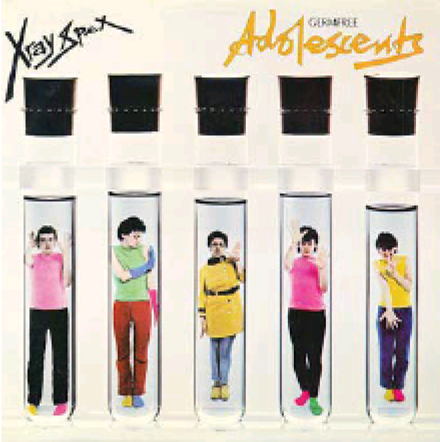


Sham 69, Jimmy Pursey è il terzo da sinistra

The Undertones, 1978



e intrigante come pochi altri dell'epoca. Estremamente indicativi, in tal senso, gli album RATTUS NORVEGICUS e NO MORE HEROES, usciti per la United Artists nel 1977 come anche i 45 giri da essi tratti (*Grip*, *Peaches*, *Something Better Change* e *No More Heroes*), il LIVE X-CERT del 1979, la doppia raccolta di inediti THE EARLY YEARS 74-75-76 RARE LIVE & UNRELEASED (Newspeak 1992) e l'antologia di incisioni alla BBC THE SESSIONS (Essential 1995). Con il terzo Lp, i legami con il punk si sarebbero allentati a favore di un eclettico e intrigante approccio classificabile a grandi linee come art rock.



THE UNDERTONES

Attivi dal 1975 nella natia Derry, gli Undertones emersero nella seconda metà del 1978 grazie al brano *Teenage Kicks*, contenuto in un EP edito dalla Good Vibrations di Belfast e molto amato dall'influentissimo DJ della BBC John Peel: poche settimane dopo, il quintetto allestito dai fratelli chitarristi Damian e John O'Neill assieme a Feargal Sharkey (voce), Mickey Bradley (basso) e Billy Doherty (batteria) si trovarono in tasca un contratto con la Sire e videro *Teenage Kicks* - subito ristampato dalla nuova etichetta – salire al trentunesimo posto della classifica UK: un avvio di carriera che presto sfociava in ulteriori consensi, specie per quanto concerne il singolo *Jimmy Jimmy* e l'album THE UNDERTONES del 1979 (entrambi nei Top 20) e le date di spalla ai Clash nel tour americano dello stesso anno. Il successo si incrementò nel 1980, con l'accentuazione dei richiami al *Sixties*-pop già evidenti nel sound, ma la solida reputazione punk del quintetto è fondata sull'eccezionale incontro fra energia e melodia che caratterizza il primo repertorio, ricchissimo di episodi dinamici e coinvolgenti quali *Family Entertainment*, *Male Model*, *She's A Runaround*, *Listening In*, *Here Comes The Summer* (con la sua irresistibile tastierina) e naturalmente *Teenage Kicks*.

X-RAY SPEX

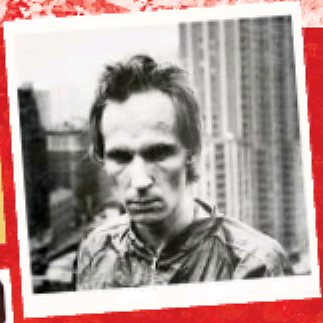
A dispetto di una carriera esauritasi nel breve volgere di un paio d'anni, gli X-Ray Spex hanno lasciato una traccia piuttosto profonda nel primo punk britannico, grazie alla personalità della loro proposta - contraddistinta dall'uso del sax e da un canto acuto e graffiante - e ad alcune canzoni dotate del carisma dell'inno. Dopo il contributo alla raccolta THE ROXY LONDON WC2 (Harvest/ EMI 1977) e l'esordio a 45 giri con *Oh Bondage Up Yours* (Virgin 1977), le sole due prove con in organico l'originaria sassofonista Lora Logic, il gruppo composto da Marion "Poly Styrene" Elliott (voce), Jak Airport (chitarra), Paul Dean (basso), Rudi Thompson (sax) e B.P. Hurding (batteria) si legò alla EMI, producendo in rapida successione tre 45 giri (*The Day The World Turned Dayglo*, *Identity* e *Germ Free Adolescents*) e l'album GERM FREE ADOLESCENTS, tutti datati 1978. Un 45 giri più pop, *Highly Inflammable* (1979), chiuse infine l'avventura del quintetto, che si sciolse nell'estate dello stesso anno.

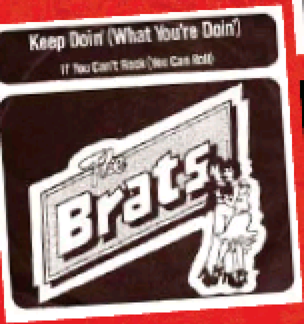
THE HEARTBREAKERS

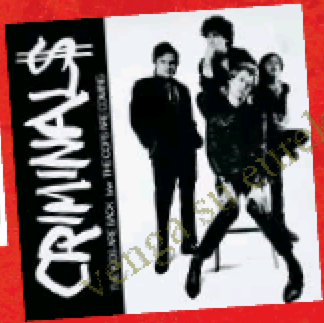
e i loro fratelli

LO SCIOGLIMENTO DEI NEW YORK DOLLS DIEDE VITA A VARIE BAND CHE ORBITARONO NELL'UNDERGROUND DELLA BIG APPLE. LA PIÙ FAMOSA? GLI HEARTBREAKERS DI JOHNNY THUNDERS

Nel 1972, la Grande Mela fu scossa dall'ascesa dei New York Dolls, che raccolsero attorno a sé i musicisti, il pubblico trendy, gli intellettuali, i gay e gli orfani di Velvet Underground, MC5 e Stooges. A tale policroma audience, le Bambole diedero un punto d'incontro (il Mercer Arts Center, un club del Lower East Side che fiutò subito la convenienza di assumerle come attrazione fissa) e il ritrovato brivido del rock'n'roll: sporco e graffiante, approssimativo sul piano tecnico ma dotato di vitalità tipicamente *Sixties* e screziato di elementi glam, cui un'immagine a dir poco ambigua e uno spregiudicato atteggiamento scenico conferivano un fascino perverso che non poteva non intrigare chiunque ricercasse fisicità anche estrema, sovversione ed eccesso. Non durò moltissimo, la carriera di David Johansen (voce), Johnny Thunders (chitarra), Sylvain Sylvain (chitarra), Arthur Kane (basso) e Jerry Nolan (batteria, subentrato quasi subito a Billy Murcia): non contando i prodromi come Actress e gli strascichi post scioglimento, dalla fine del 1971 alla metà del 1975. Tre anni e



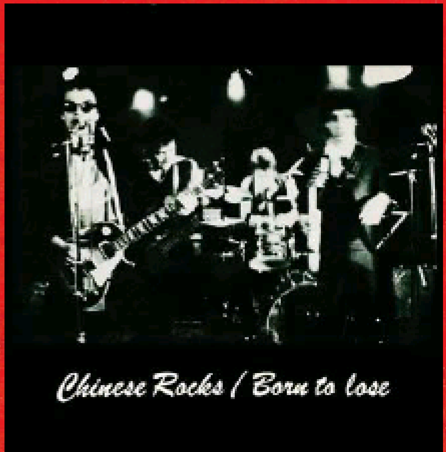




mezzo che marchiarono però a fuoco la città, con le canzoni di NEW YORK DOLLS (1973) e TOO MUCH TOO SOON (1974) ma soprattutto per un'attitudine dalla quale, a differenti livelli, furono ispirati in molti; nessuno stupore che Malcolm McLaren se ne fosse invaghito al punto di trasferirsi oltreatlantico per diventarne il manager, e che non appena rientrato in patria ne avesse voluto rielaborare varie intuizioni con i Sex Pistols e non solo. Peccato che i cinque, come acutamente osservò Gene Simmons dei Kiss, "vivevano in prima persona le loro fantasie rock'n'roll", alimentandole con abusi di droghe, alcol e dissolutezza; l'avventura era destinata a terminare in fretta, così come le candele delle loro esistenze a spegnersi anzitempo: Murcia nel '72, Thunders nel 1991, Nolan nel 1992, Kane nel 2004, Sylvain nel 2021.

Considerato come fossero composti da musicisti di spiccata personalità, i New York Dolls hanno concepito una vasta progenie, che solo in un caso – escludendo la carriera solistica di David Johansen, soprattutto nella sua seconda fase con lo pseudonimo Buster Poindexter – ha però ottenuto una buona visibilità. Il caso è quello degli Heartbreakers, fondati nella primavera del 1975 dal chitarrista/cantante di origine italiana John Anthony Genzale (in arte Johnny Thunders) e dal batterista Jerry Nolan assieme al bassista (ex Neon Boys) Richard Hell (presto rilevato da Billy Rath) e poi a un altro chitarrista, Walter Lure: una storia travagliata dai rapporti troppo disinvolti del leader con gli stupefacenti e durata un unico, vero album, la cui indole ruvida, sboccata e *perdente* è ben inquadrata dal titolo L.A.M.F. (acronimo per "Like A Mother Fucker") e da inni punk quali *Born To Lose*, *Chinese Rocks* (firmata anche da Dee Dee Ramone) e *One Track Mind*. Quanto il gruppo sia reputato importante è dimostrato dalla notevole quantità di album postumi dal vivo, tra i quali si segnalano LIVE AT MAX'S KANSAS CITY (Max's Kansas City 1979, inciso l'anno prima) e LIVE AT MOTHERS (Fan Club 1991, registrato nel 1976 dall'organico originario).

Diretta filiazione degli "Spezzacuori" sono stati gli Idols di Nolan e Lure, che nella loro fulminea esistenza hanno realizzato un singolo all'insegna del r'n'r "da strada" (*You*, Ork 1979), peraltro inciso quando Lure non era già più in organico e con Nolan affiancato al basso dall'ex socio Arthur "Killer" Kane. Tra lo scioglimento dei Dolls e gli Idols, Kane aveva comunque inanellato altre due esperienze di rilievo, concretizzatesi in un 45 giri ciascuna: quella con la sua Killer Kane Band, il cui nome sarebbe da scolpire negli annales solo per l'epica intensità della splendida *Mr. Cool* (Whiplash, 1976), e quella di pochi mesi con i più prevedibili – ma sempre grintosi e pesanti – Corpse Grinders di Rick Rivets, poi attivi seppure a singhiozzo per vari anni. Quest'ultimo, chitarrista, aveva fatto parte del nucleo originario delle Bambole, nel quale era stato rilevato da Sylvain Sylvain; in polemica con gli ex compagni aveva poi fondato i Brats, che per qualche tempo avevano tentato senza grande successo di contendere alle Bambole la leadership cittadina nell'ambito del punk'n'roll sporcato di glam (per loro, due singoli nel 1975 e nel 1977, entrambi marchiati Whiplash). Nettamente più ispirata dai *Sixties*, invece, l'avventura di Sylvain Sylvain alla guida dei Criminals, il cui stile (emblematico il 45 giri *The Kids Are Back*, Sing Sing 1978) è un ottimo esempio di r'n'r dinamico e incisivo, attento all'energia così come alla melodia.



I primi Heartbreakers, 1976: Walter Lure, Richard Hell, Jerry Nolan, Johnny Thunders (foto Roberta Bayley)

DEAD BOYS

Giovani, rumorosi e arroganti

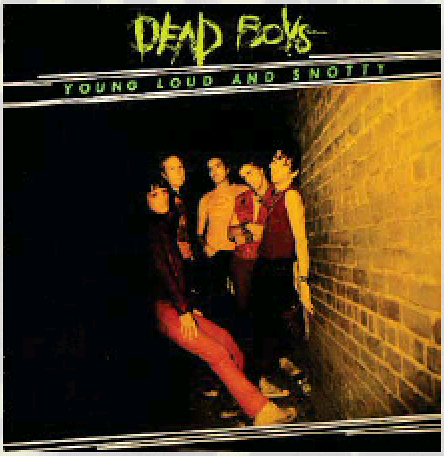
LA LORO VICENDA, ALMENO QUELLA VERA, DURÒ CIRCA TRE ANNI, CHE PERÒ BASTARONO A LASCIARE UNA TRACCIA PROFONDA. NONCHÉ A SCOLPIRE NELLA STORIA IL NOME DI UNO DEI PIÙ GRANDI ANIMALI DA PALCOSCENICO DI SEMPRE, STIV BATORS

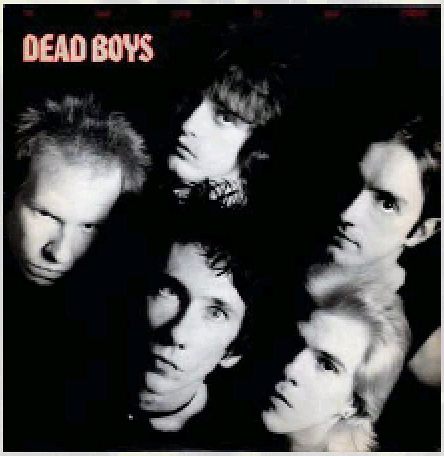
Dead Boys, 1977: Jimmy Zero, Johnny Blitz, Stiv Bators, Cheetah Chrome, Jeff Magnum (foto GAB Archive)

Da quando Stiv Bators ci ha lasciati è passato molto tempo, oltre trentaquattro anni. Il 3 giugno 1990 venne investito da un taxi nella Parigi in cui viveva già da un po' assieme alla compagna Caroline Warren, ma dato che l'incidente sembrava non aver causato danni seri, il musicista americano ritenne superfluo recarsi in ospedale e rientrò a casa. Morì nella notte a causa di un'emorragia interna: un addio paradossale per un artista che aveva sempre vissuto in modo spericolato e non solo su quei palchi che gli avevano fatto guadagnare la fama di potenziale erede di Iggy Pop, al quale era certo affine per struttura fisica e comportamenti. La qualifica di erede viene però di norma attribuita a epigoni sensibilmente più giovani, mentre in questo caso lo scarto di età tra il maestro e quello che non è comunque improprio considerare l'allievo era irrisoria: appena due anni e mezzo separavano l'ex Stooges dall'uomo nato il 22 ottobre 1949 a Youngstown, Ohio, iscritto all'anagrafe come Steven John Bator. L'errata percezione, che tuttora rimane viva, si spiega con facilità: Iggy aveva debuttato "ufficialmente" con la sua band nei (tardi) *Sixties* a ventidue anni, contro i ventotto compiuti da Stiv all'epoca di un esordio su disco giunto già nella seconda metà dei Settanta. Quanto basta, insomma, per credere che i due appartenessero a generazioni differenti mentre, in pratica, erano coetanei.

venga su eurekaddl motorcycles

Uno scatto particolarmente iconico di Stiv Bators sul palco (foto Chalkie Davies)





SULLE ORME DI IGGY

Al di là delle attitudini innate, va da sé che Bators aveva subito l'influenza degli Stooges e del suo frontman, assieme a quelle di Rolling Stones, Sonics, Alice Cooper e tanti altri; influenze sviluppate dai primi anni Settanta in un gruppo chiamato Mother Goose, dedito a un r'n'r piuttosto fuori dalle righe nel quale il Nostro liberava la sua natura ribelle e selvaggia – ovvia conseguenza della frequentazione della scuola cattolica – con canto, testi e atti piuttosto oltraggiosi. Di questa pur duratura vicenda non esiste documentazione in vinile o Cd, proprio come non ce n'è della successiva, più breve avventura – di orientamento filo-glam – dei Rockin' Tomatoes. Alla continua ricerca di qualcosa di importante, l'irrequieto Stiv lasciò quindi Youngstown a favore di Cleveland, dove strinse amicizia con i membri di un ensemble molto singolare che aveva da poco stabilizzato la line-up con David Thomas alla voce, Peter ➔

Laughner e Gene O'Connor alle chitarre, Craig Bell al basso e John Madansky alla batteria. I cinque, che operavano come Rocket from the Tombs, cercarono di trovare spazio a Bators nel ruolo di (secondo) cantante, ma durante il processo tra i fondatori emersero divergenze sulla linea stilistica che sfociarono nella separazione: Thomas e Laughner diedero vita ai Pere Ubu, Bell si trasferì in Connecticut e O'Connor e Madansky – poi ribattezzatisi Cheetah Chrome e Johnny Blitz – misero su i Frankenstein, completati dal bassista Jeff Halmagy (Jeff Magnum), dal chitarrista William James Wilden (Jimmy Zero) e naturalmente da Bators. Impossessatosi di alcuni dei brani più violenti dei Rocket from the Tombs (quelli scritti da Cheetah Chrome), e integrato *ad hoc* il repertorio, il quintetto incise nell'ottobre 1975 un demo che molto dopo sarebbe stato dissotterrato nell'Ep EVE OF THE DEAD BOYS (Hell Yeah, 1995): *Sonic Reducer*, *High Tension Wire* e *Down In Flames*, ovvero r'n'r lacerante, lercio e feroce che in sintesi rielaborava la lezione degli Stooges in una veste meno pesante e più secca, inconsapevolmente vicina a quel punk rock che in quel periodo prendeva forma nelle cantine di mezzo mondo e stava già emergendo da quelle di New York. Dopo alcuni mesi di pausa, nell'estate del 1976 i ragazzi percorsero così spesso le 460 miglia che dividono Cleveland dalla Grande Mela, frequentando il vivacissimo underground cittadino e stringendo amicizie importanti; decisive quelle con Joey Ramone, che li convinse a trasferirsi sulla East Coast, e con il proprietario del CBGB's Hilly Kristal, che per un po' fu loro manager e li fece esibire di frequente nel suo club con la nuova sigla Dead Boys, suggerita da un verso di *Down In Flames*. A ricambiare la fiducia concessa, concerti ad alto tasso di adrenalina e minacciosità, nonché di autolesionismo alla Iggy Pop da parte di Bators; un eloquente "sampler" – ma in futuro il Nostro avrebbe fatto ben di peggio, arrivando a rischiare la pelle – è offerto dalle dieci tracce del Dvd "LIVE! AT CBGB 1977", con una torrida *Search And Destroy* a chiudere set e cerchio.

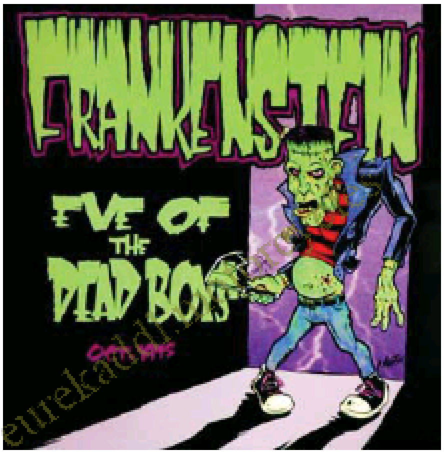
PIETRE MILIARI

La buona reputazione conquistata portò un contratto con la lanciatissima Sire di Seymour Stein, dal quale

YOUNG LOUD AND SNOTTY È UNA PIETRA MILIARE DEL PRIMO PUNK USA IN VIRTÙ DI PEZZI VELOCI, RUVIDI E SANGUIGNI

Dead Boys, 1978: Jeff Magnum, Cheetah Chrome, Stiv Bators, Jimmy Zero, Johnny Blitz (foto Sire Records)

derivarono due 33 giri: nell'ottobre del 1977 YOUNG, LOUD AND SNOTTY, prodotto da Genya Ravan, e nel giugno del 1978 WE HAVE COME TO YOUR CHILDREN, con in cabina di regia l'ex Mountain Felix Pappalardi. La line-up storica si dissolse nel 1979, lasciando come testamento postumo il live NIGHT OF THE LIVING DEAD BOYS (Bomp!, 1981) catturato al CBGB's nel marzo dello stesso anno; nei decenni seguenti, la discografia della band – che saltuariamente avrebbe allestito ininfluenti *reunion*, anche dopo la morte di Bators – sarebbe stata arricchita di svariati altri lavori dal vivo (molto significativo TWISTIN' ON THE DEVIL'S FORK: LIVE AT CBGB'S 1977 & 1978, Bacchus Archives, 1997) e di alcuni singoli con registrazioni di studio marchiati da diverse etichette. I ripetuti, caotici riassemblaggi di tali materiali sono un bel caos per i completisti, che nel 1989 e nel 1999 hanno addirittura "dovuto" acquistare YOUNGER, LOUDIER AND SNOTTIER (Bomp!, 1997) e 3rd GENERATION NATION (Bad Boy, 1999), con i rough mix dei due album. È infatti opinione comune che le uscite ufficiali non rendano piena giustizia all'autentico suono del gruppo, addomesticato in sede di produzione, ma ciò non toglie che esse vantino una forza dirompente e un'incisività notevolissime; merito *in primis* delle performance chitarristiche di Cheetah Chrome e canore di Stiv Bators, così come della bontà di un set di canzoni per lo più a loro firma (con qualche valido contributo di Jimmy Zero). YOUNG, LOUD AND SNOTTY rimane una pietra miliare del primo punk a stelle e strisce, in virtù di pezzi veloci, ruvidi e sanguigni come *What Love Is*, *Caught With The Meat In Your Mouth*, *Down In Flames*, soprattutto l'inno *Sonic Reducer*



– tutti "rubati" ai Rocket From The Tombs – e *Ain't Nothin' To Do*. WE HAVE COME FOR YOUR CHILDREN, pur riprendendo un'altra gemma della band-madre (la magnifica, stoogesiana *Ain't It Fun*) e non lesinando in energia, rapidità e cattiveria (*3rd Generation Nation*, l'emblematica *(I Don't Wanna Be No) Catholic Boy*, *Dead And Alive*), è invece più misurato, meno brutale, e fa trasparire con maggiore evidenza quella devozione al rock del decennio precedente dichiarata nell'esordio con la reinterpretazione di *Little Girl* dei Syndicate of Sound e qui confermata da una *Tell Me* dei Rolling Stones irrobustita. Non è però solo una faccenda di cover, perché gli episodi autografi sfoggiano spesso strutture e melodie dalla classica impronta rock, tuttavia accoppiate a ottimi testi – opera quasi sempre del cantante – in sintonia con lo spirito punk in quanto a trasgressione, nichilismo, rabbia, disperazione, disillusione. Alcuni esempi? "*Voglio scrivere sul tuo viso con il mio grazioso coltello / voglio giocare con la tua preziosa vita*" (*What Love Is*), "*Semplicemente nulla da fare / picchierò il prossimo vecchio che vedrò*" (*Ain't Nothin' To Do*), "*Non voglio essere un ragazzo cattolico, voglio solo vivere nel peccato / non voglio essere un ragazzo cattolico, non voglio dover dire amen*" (*Catholic Boy*), "*Non c'è futuro e non c'è passato / c'è solo un cimitero e sta arrivando velocemente / vogliamo la verità, siamo i giovani moderni / la storia vi ha messo in guardia e noi siamo pronti a uccidere*" (*3rd Generation Nation*). È comunque significativo anche quello della *Son Of Sam* del secondo Lp, farina del sacco di Jimmy Zero: l'argomento è Richard Berkowitz, il serial killer che tra il 1975 e il 1977 fu responsabile di sei omicidi e del ferimento di varie altre persone.

PIÙ MORTI CHE VIVI

Nel 1979, l'ormai quasi trentenne Bators comprese che le sue ambizioni di successo non avevano possibilità di realizzarsi con i Dead Boys, ancora attivi ma funestati dalle reiterate defezioni nell'organico; da qui in avanti avrebbe avviato una breve carriera solistica di impronta power pop, fondato prima i Wanderers e poi i Lords of the New Church e fatto parecchio altro, prima di concludere tristemente nel modo già raccontato la sua vita senza freni. Anche i suoi ex compagni – in particolare Cheetah Chrome, che fu tra l'altro coprotagonista della fruttuosa *reunion* dei Rocket from the Thombs – non avrebbero smesso di darsi da fare, ma nulla sarebbe stato potente, ispirato e minaccioso come quanto realizzato con i Dead Boys.

WE ARE THE ONE

Altri protagonisti della scena americana

TUTTI I GRUPPI PUNK AMERICANI PIÙ CONOSCIUTI GRAVITAVANO ATTORNO A NEW YORK, MA ANCHE ALTROVE – SPECIE IN CALIFORNIA – NON MANCAVANO ESPERIENZE MOLTO INTERESSANTI. DODICI SONO SEGNALATE QUI

AVENGERS

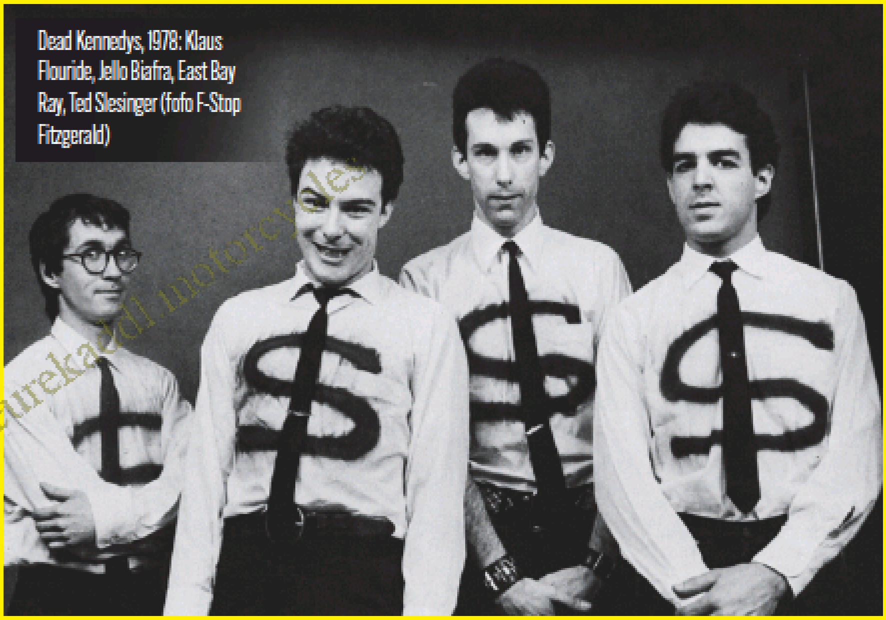
Non c'è voluto molto, agli Avengers di San Francisco, per lasciare una traccia indelebile nella storia del punk americano: appena due anni di attività tra il 1977 e il 1979, scanditi freneticamente da concerti appassionati (pochi, però, fuori dalla California) e contraddistinti da un'assoluta devozione al cliché – ma nel senso di ideale, più che di stereotipo – dei "giovani ribelli"; ribelli, comunque, con cognizione, come testimoniato da testi ingenui ma sinceri e propositivi. Rispetto ad altri, il quartetto guidato dalla cantante Penelope Houston (in seguito stimata interprete folk-rock), e composto anche dal chitarrista Greg Ingraham, dal bassista James Wilsey e dal batterista Danny "Furious" O'Brien, si distingueva per le ottime capacità di songwriting, il cui indirizzo sostanzialmente caldo e melodico non inficiava però la potenza e l'abrasività d'impatto: a conferma valgano episodi quali *We Are The One*, *I Believe In Me*, *Car Crash* (nel primo 7" Ep, Dangerhouse 1977), *White Nigger*, *The Amerikan In Me* (nel 12" Ep AVENGERS, White Noise 1979, prodotto da Steve Jones dei Sex Pistols) o le altrettanto splendide *Open Your Eyes* e *No Martyr*, per fortuna portate alle luce in vari album postumi.

Avengers, 1977: Penelope Houston, Greg Ingraham, James Wilson, Danny Furious (foto James Stark)

BLACK FLAG

Californiani dell'area di Los Angeles, i Black Flag sono celebri (e celebrati) soprattutto per i loro anni Ottanta all'insegna della continua evoluzione (in

pochi anni: hardcore, proto-grunge, crossover, avant-rock), e perché il chitarrista Greg Ginn fondò e gestì la SST Records, una delle più importanti etichette alternative americane di quel decennio. Inizialmente battezzata Panic, la band cominciò a operare nel 1976 e dopo il cambio di nome pubblicò il 7" Ep NERVOUS BREAKDOWN (SST 1978): quattro brani rozzi e moderatamente lancinanti che hanno le loro punte di diamante nella traccia omonima e in *Wasted*, inno nichilista di cinquantuno secondi. Alla voce c'è il futuro Circle Jerks Keith Morris e il sound anticipa in qualche misura lo stile hardcore che il gruppo avrebbe sviluppato negli anni subito successivi con altri cantanti, divenendo un modello e un faro per un intero, vastissimo movimento.


Dead Kennedys, 1978: Klaus Flouride, Jello Biafra, East Bay Ray, Ted Slesinger (foto F-Stop Fitzgerald)

CRIME

Si definivano "la prima e unica rock'n'roll band di San Francisco" e in concerto e nelle foto amavano travestirsi da gangster d'altri tempi o indossare l'uniforme della polizia locale: un gruppo determinato a rivoluzionare la scena della Bay Area della seconda metà dei Settanta, con un'estetica di enorme impatto (dal look alle splendide locandine) e un non comune spirito di iniziativa (la scelta dell'autoproduzione discografica), ma anche e soprattutto con uno stile torbido e piuttosto cupo - attitudinalmente equidistante da Velvet Underground e Stooges. Trascorsi glam dietro la sigla Space Invaders e debutto sul palco nella notte di Halloween del 1976, i Crime sono stati fondati dai chitarristi e cantanti Johnny Strike e Frankie Fix e si sono sciolti nei primissimi anni Ottanta, rimanendo patrimonio solo di una affezionata ma ristretta cerchia di estimatori: colpa di una pronunciata intransigenza caratteriale e di atteggiamenti tra lo spavaldo e lo snob che ne hanno condizionato l'attività. I quattro brani dei singoli *Hot Wire My Heart* (1976) e *Frustration* (1977) sono da annoverare tra le pietre miliari del primo punk a stelle e strisce, così come altri episodi fissati su nastro nello stesso periodo ma non pubblicati fino ai Novanta: una sequenza di calci in bocca e massaggi con la carta vetrata in un clima di malata, travolgente tensione.

DEAD KENNEDYS

Nonostante le inclinazioni hardcore e il periodo in cui si sono imposti all'attenzione generale li facciano di norma classificare come esponenti del punk degli anni Ottanta, i Dead Kennedys di San Francisco hanno avviato la carriera sul finire del decennio precedente, sviluppando una proposta straordinaria per potenza e personalità. Testimonianze dei primi passi del gruppo guidato dal carismatico cantante Eric "Jello Biafra" Boucher sono i 45 giri *California Über Alles* (Alternative Tentacles 1979) e *Holiday In Cambodia* (Optional 1980), oltre ai brani dal vivo inclusi nella raccolta CAN YOU HEAR ME? - MUSIC FROM THE DEAF CLUB (Optional/Walking Dead 1980) e a buona parte della scaletta dell'epocale FRESH FRUIT FOR ROTTING VEGETABLES (Cherry

Germs, 1978: Lorna Doom, Pat Smear, Darby Crash, Don Bolles (foto Melanie Nissen)

Red 1980): abbastanza, anche se gli avvenimenti successivi non si fossero mai verificati, per consegnare l'ensemble alla leggenda.

DESTROY ALL MONSTERS

Dopo circa tre anni di dedizione a un art rock di impronta sperimentale, nel 1977 i Destroy All Monsters – da Detroit, Michigan – accolsero nel loro organico il chitarrista Ron Asheton (ex Stooges) e il bassista Michael Davis (ex MC5). Il sound si orientò così verso canzoni più convenzionali, in linea con il classico hard cittadino ma anche con il punk e rese uniche dalla particolare voce della carismatica Lynn "Niagara" Rovner. Altri assestamenti nella line-up portarono alla sterzata verso un r'n'r assieme pesante e caldo, sviluppato in brani più complessi e visionari rispetto agli standard punk dell'epoca ma sempre ruvidi ed energici. Oltre che in alcune tracce sparse, questa fase trovò riscontro in tre singoli editi dalla IDBI nel biennio 1978/1979, che godettero anche di buona visibilità in quanto ristampati in Gran Bretagna; il primo, *Bored*, è forse il migliore del lotto, mentre i comunque eccellenti *Meet The Creeper* (di notevole spessore soprattutto il retro *November 22, 1963*) e *What Do I Get?* mostrano il gruppo in una veste appena più secca e compatta.

D.O.A.

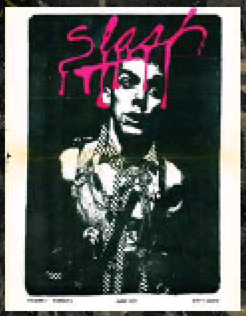
Vero monumento del punk non solo canadese, in virtù di una lunghissima attività improntata alla coerenza e alla determinazione, i D.O.A. furono fondati tra il 1977 e il 1978 dal cantante/chitarrista Joey "Shithead" Keithley, ex Skulls, assieme al bassista Randy Rampage e al batterista Chuck Biscuits. Un 7" Ep autoprodotto (Sudded Death 1978) con quattro brani inaugurò subito una produzione poi molto ricca, con canzoni potenti, dirette e aspre – ma anche ben studiate sotto il profilo melodico – concepite per lo più come espressione di dissenso politico e sociale, a volte senza risparmio di volgarità e/o ironia. Manifesto ideale dello stile del trio, assimilabile a quello della coeva scuola californiana, è l'album SOMETHING BETTER CHANGE (Friends 1980), ma quanto pubblicato in precedenza - specie il singolo-bomba *The Prisoner* (Quintessence 1978) - è comunque di altissimo livello: un punk caldo e sanguigno, marchiato dalle interpretazioni ringhiose del leader e da improvvisi cambi di tempo, che con il perfezionamento formale avrebbe in parte perso quell'aria "sguaiata" efficacissima su disco e in quei concerti dei quali il 12" Ep TRIUMPH OF THE IGNOROIDS (Friends 1979) offrì succinta ma eloquente testimonianza.

FLESH EATERS

A dispetto dei frequentissimi cambiamenti di organico attorno a Chris Desjardins, cantante e poeta oltre che firma autorevole della rivista «Slash», i Flesh Eaters sono stati tra gli esponenti più longevi e discograficamente prolifici dell'intera epopea punk californiana. Il suono della band, reso inconfondibile dalle liriche visionarie e dalla voce cruda e graffiante del leader, è documentato al meglio dalle prime uscite su Upsetter, il 7" Ep *Disintegration Nation* del 1978, i contributi alla raccolta TOOTH & NAIL del 1979 e l'album NO QUESTIONS ASKED del 1980; lavori meno maturi ed elaborati di quelli prodotti negli anni Ottanta, ma animati da un impeto selvaggio assolutamente genuino.

SEARCH & DESTROY E SLASH

Due delle fanzine punk più belle che mai siano state realizzate avevano origini californiane. «Search & Destroy» veniva pubblicata a San Francisco da V. Vale in formato tabloid; in totale, undici uscite tra il 1977 e il 1979, alle quali si possono aggiungere le tre della "figlia" *Re/Search* (1980-1981), che trattava assortite avanguardie. Il *focus* era sulla scena cittadina, ma c'erano aperture di ogni genere e tutto era brillante: interviste (il tipo di articolo più frequente) dal taglio non proprio ordinario, fotografie bellissime, grafica molto ricercata. Analoga per dimensioni e per impostazione (le copertine, però, erano a colori e non in b/n), ma nel complesso meno originale, era invece «Slash», edita a Los Angeles, che ben presto avrebbe generato l'omonima etichetta discografica: ventinove numeri pieni di interviste, articoli di approfondimento, recensioni di dischi e concerti, posti in commercio tra il 1977 e il 1980. Le riviste originali costano care/carissime, ma con qualche ricerca in Rete si possono trovare le scansioni di tutte o quasi. Vale senz'altro la pena di leggerle, o almeno di sfogliarle.



GERMS

Come Sid Vicious, anche Darby Crash è diventato – seppure in ambiti più ristretti – il simbolo della totale dedizione agli eccessi e ai non-ideali del "no future": la furia incontrollabile sfogata in concerto, la sregolatezza dei suoi comportamenti pubblici e privati e soprattutto la morte per overdose – avvenuta, a soli ventidue anni, il 7 dicembre del 1980 – lo hanno infatti consacrato tra le principali icone del punk. In più, il cantante dei Germs (Jan Paul Beahm per l'anagrafe) possedeva un notevole talento poetico, espresso in liriche sempre incisive e ricche di tensione, e formidabili capacità di frontman, come testimoniato dal film *The Decline of Western Civilization*; e questo, unito alle brillanti doti compositive del chitarrista Georg Albert Ruthenberg (*alias* Pat Smear) e all'irruenza ritmica di Terry "Lorna Doom" Ryan (basso) e Jimmy "Don Bolles" Giorsetti (batteria), diede alla band una grande popolarità locale fra il 1977 che la vide nascere e il 1980 nel quale si ritirò. La vera discografia del gruppo, poi impinguata da numerose uscite postume, comprende il singolo *Forming* (What? 1977), il 7" Ep LEXICON DEVIL (Slash 1978) e l'album (GI) (Slash 1979): la traduzione in r'n'r granitico, distorto, corrotto e devastante – nonché personalissimo – delle visioni, delle ossessioni e della vocazione al caos di quattro giovani ribelli per i quali il punk non era solo un approccio alla musica bensì

Nuns, 1978: in primo piano, Jennifer Miro

Pagans, 1979

uno stile di vita. Episodi brevi, fulminanti e torbidissimi quali *Richie Dagger's Crime*, *We Must Bleed*, *American Leather*, *What We Do Is Secret* o *Lexicon Devil* – senza dimenticare gli oltre nove minuti di delirio di *Shut Down* e la filastrocca demente *Forming* – sono scolpiti nella storia. Il Cd (MIA - THE COMPLETE ANTHOLOGY), edito dalla Slash nel 1993, raccoglie tutto ciò che si deve conoscere.

THE NUNS

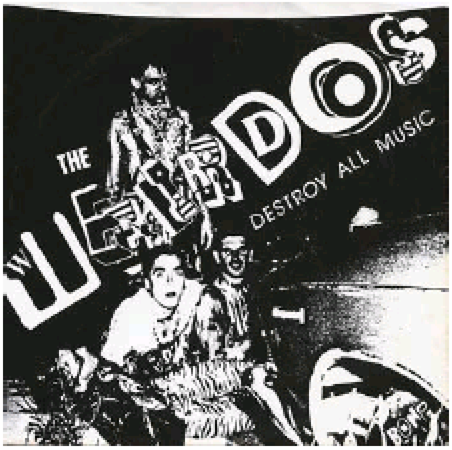
È cruccio di qualsiasi appassionato di punk che nella loro breve e travagliata attività storica (circa tre anni fra il 1976 e il 1979) i Nuns non abbiano realizzato un album pienamente rappresentativo del loro formidabile repertorio: un repertorio costruito per la maggior parte su sonorità secche e taglienti – fondamentale, in tal senso, l'uso "percussivo" del pianoforte di Jennifer Miro – ma aperto a brani più morbidi e melodici, seppure imbevuti di una sottile perversione, scritti e cantati dalla stessa tastierista. Ci sono andati relativamente vicini con il 33 giri omonimo del 1980, purtroppo un po' edulcorato (benché tracce come *Getting Straight*, *Confused* e *Child Molester* abbiano il loro perché), non all'altezza dei tre 45 giri pubblicati in precedenza: l'Ep DECADENT JEW (415 Records 1978), *The Beat* (Rosco 1979) e *Media Control* (1980, con incisioni dal vivo dell'anno prima). Nonostante ciò, il sestetto di San Francisco rimane leggenda: oltre che per l'inquietante fascino della Miro, grazie alle voci abrasive di Jeff Olener e Richie Detrick, alla potenza della sezione ritmica di Pat Ryan e Jeff Raphael e alla chitarra brutale di Alejandro Escovedo, poi divenuto – contrappasso? – uno stimato cantautore roots.

PAGANS

Tra i più formidabili gruppi punk che abbiano calcato le scene non solo americane, i Pagans di Cleveland sono stati protagonisti di una carriera proficua benché frammentaria all'insegna di un torrido, tagliente rock'n'roll in chiave garage che in alcuni episodi tocca straordinari livelli di aggressività ed efferatezza. Fondata sul finire del 1976, la band ha vissuto una prima, breve fase con il cantante Robert Conn (unico documento, il demente/devastante singolo *Six And Change*, Neck 1977) per poi stabilizzarsi fino al 1979 con l'organico comprendente Mike Hudson (voce), Mike "Tommy Gunn" Metoff (chitarra), Tim Allee (basso) e Brian Hudson (batteria). Senza nulla togliere alle prove degli anni Ottanta e Novanta, sempre di notevole incisività, è indubbio che il piccolo/grande mito dei Pagans poggi su *Six And Change* e sui tre successivi 45 giri pubblicati dalla Drome, ovvero la pietra miliare *Street Where Nobody Lives* (Drome 1978), *Not Now No Way* e *Dead End America* (entrambi Drome 1979); un mito peraltro consolidato da vari recuperi dai cassetti di demo e concerti dello stesso periodo.

SCREAMERS

Per Jello Biafra dei Dead Kennedys, "la migliore band senza dischi all'attivo nella storia del rock'n'roll". Parole importanti non a caso riportate sulla copertina del Dvd *Live in San Francisco Sept 2nd 1978* (Target Video, 2004), unica testimonianza ufficiale del quartetto prima del 12" Ep DEMO HOLLYWOOD 1977 (Superior Viaduct 2021). Ensemble unico e irripetibile, gli Screamers segnarono a fondo l'underground di quella Los Angeles dove il cantante David Harrigan (in arte Tomata du Plenty, scomparso nel 2000) e il tastierista Tommy Gear erano arrivati da Seattle. Nella sua pur breve esistenza, l'ensemble non pubblicò alcunché, ritenendo che il solo audio fosse limitante e preferendo attendere quello che al tempo era un'ipotesi, il "video-disco". L'ambizioso obiettivo non fu raggiunto, ma per fortuna c'è comunque il modo per cogliere la grandezza di una delle band punk più originali di sempre: nella strumentazione, con la batteria di K.K. Barrett a sorreggere le tastiere elettroniche di Gear e Paul Roessler, e nell'approccio di Tomata du Plenty, straordinario performer cui la corporatura scheletrica, gli occhi spiritati, i capelli dritti e le mille smorfie conferivano un aspetto inquietante. Il resto lo facevano le canzoni, per nulla penalizzate dall'assenza di chitarre: secche, tese, dure, taglienti e avvolte in atmosfere drammatiche, con titoli quali *It's A Violent World*, *I Wanna Hurt*, *122 Hours Of Fear* o *Punish Or Be Damned* a non lasciar dubbi su quanto il messaggio volesse essere minaccioso, allucinato e perverso.



venga su eurekaddl.motore

WEIRDOS

A dispetto di un nome come "Gli Stravaganti", che fa pensare a un gruppo votato all'ironia e che trova giustificazione nell'abbigliamento eccentrico indossato sul palco, i Weirdos di Los Angeles sono stati una delle band più concrete della scena californiana, oltre che una delle prime – seconda metà del 1976 – ad affacciarsi alla ribalta locale. Avessero realizzato un Lp nel '77/78, quando erano all'apice della forma e l'ambiente era più che mai ricettivo, sarebbero potuti diventare un'icona del punk d'oltreoceano; le troppe sregolatezze e le variazioni di organico attorno all'asse composto dai fratelli Denney (John, voce, e Dix, chitarra), con l'altro chitarrista Cliff Roman come terzo membro (quasi) stabile, li hanno però costretti a un'attività solo di culto. A documentare al meglio il loro sound, crudo e animalesco ma edificato su schemi articolati e mai banali, ci sono comunque due 45 giri (l'Ep DESTROY ALL MUSIC, Bomp! 1977, e *We Got The Neutron Bomb*, Dangerhouse 1978), il più raffinato ma sempre ottimo mini-Lp WHO? WHAT WHEN? WHERE? WHY? (Bomp! 1979) e un pugno di episodi d'epoca ripescati dagli archivi per i due volumi di WEIRD WORLD (Frontier 1991 e 2003): materiale incendiario, perfetto nel bilanciare asprezza, calore, melodia e atmosfere malsane.

Screamers, 1978: Tomata du Plenty è il terzo da sinistra

THE SAINTS

Dagli antipodi con furore

The Saints, 1977: Ivor Hay, Chris Bailey, Ed Kuepper, Kym Bradshaw

NONOSTANTE ABBIA GODUTO DI ATTENZIONI ASSAI RELATIVE, NELLA SECONDA METÀ DEI SETTANTA L'AUSTRALIA HA GENERATO UNA SCENA PUNK AGGUERRITISSIMA, DELLA QUALE I SAINTS DI BRISBANE E I RADIO BIRDMAN DI SYDNEY SONO STATI LE PUNTE DI DIAMANTE

Radio Birdman

Radio Birdman, 1978: Deniz Tek, Ron Keeley, Pip Hoyle, Chris Masuak, Rob Younger, Warwick Gilbert (foto Citadel Records)

venga su eurekaddl motorcycles

Nel biennio 1976/1977, mentre il punk risvegliava coscienze e strumenti da tempo intorpiditi, i Saints stazionavano ai margini del movimento, e non solo per questioni geografiche. A differenza di molti gruppi dello stesso periodo e delle stesse inclinazioni, infatti, i ragazzi di Brisbane non inalberavano svastiche, non ostentavano catene e cuoio nero, non cercavano l'oltraggio fine a se stesso e non inseguivano facile pubblicità, preferendo invece presentarsi come ideali portavoce di una gioventù interessata – più che all'effetto shock – a trovare un antidoto per il male di vivere, magari divertendosi anche un po'. Inoltre, il frontman Chris Bailey – capelli lunghi e incolti, viso paffuto, look dimesso ed espressione più annoiata che truce – sfigurava al paragone con un Johnny Rotten o un Dave Vanian, certo esteticamente più idonei a simboleggiare la nuova trasgressione rock. Aveva importanza relativa, dunque, che i suoi brani urlati a squarciagola non avessero nulla da invidiare in quanto a forza d'urto a una *Anarchy In The U.K.* o una *Neat Neat Neat*: per il mondo, i Saints restavano quattro provinciali, e poco contava che nella natia Australia contendessero ai Radio Birdman la palma di miglior

live act locale. E che il punk, seppure *ante litteram*, fosse il loro pane quotidiano dai giorni degli incerti esordi con il nome di Kid Gallahad and the Eternals, AD 1973, come dimostrato due decenni dopo dall'album THE MOST PRIMITIVE BAND IN THE WORLD (LIVE FROM THE TWILIGHT ZONE, BRISBANE 1974), pubblicato dalla Hot nel 1995.

I SAINTS FURONO UN RIUSCITO CONNUBIO FRA I RAMONES DEGLI ESORDI E LA DETROIT PROTO-PUNK DI QUALCHE ANNO PRIMA

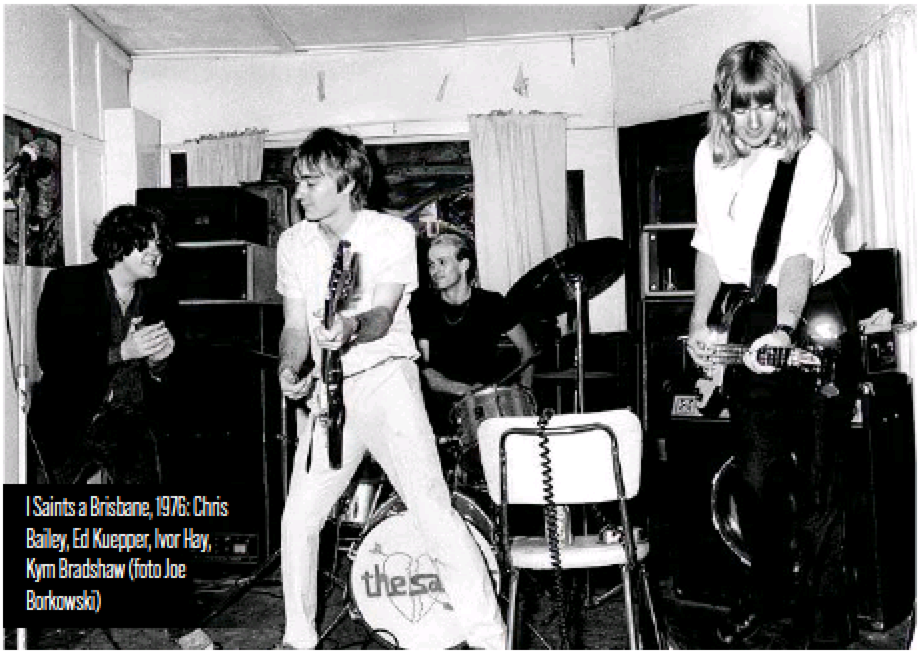
LA BENEDIZIONE

Comunque sia, la storia della band comincia a essere scritta a caratteri leggibili quando, nell'autunno del 1976, una manciata delle cinquecento copie del 45 giri *(I'm) Stranded*, autoprodotto con il marchio Fatal Records, varca l'Oceano e approda in una Londra scossa dai fremiti della rivolta punk; la fantomatica Power Exchange ne pubblica immediatamente l'edizione inglese e un lungimirante manager della EMI, impressionato dalla qualifica di "singolo della settimana e di tutte le settimane" attribuita al disco dal settimanale «Sounds», invita i colleghi della filiale australiana a ingaggiare Chris Bailey (voce), Ed Kuepper (chitarra), Kym Bradshaw (basso) e Ivor Hay (batteria). Nel febbraio 1977 arriva così sugli scaffali dei negozi il primo album (I'M) STRANDED, che al di là delle carenze tecniche (era stato inciso con un quattro piste in appena due giorni), rivela

una formidabile ispirazione e una notevolissima carica. In otto delle dieci composizioni – comprese le brillanti cover di *Wild About You* (Missing Links) e *Kissin' Cousins* (Elvis Presley) - i Saints aggrediscono con un sound rabbioso, compatto e travolgente, mentre nelle altre due (*Messin' With The Kid* e *Story Of Love*) rallentano le cadenze regalando due ballate intense e conturbanti. Un riuscito connubio fra i Ramones degli esordi e la Detroit proto punk di qualche anno prima, secondo un rito già sperimentato con successo – benché in modo stilisticamente un po' diverso – dai "cugini" Radio Birdman; facendo torto a una scaletta dal livello costantemente alto, *(I'm) Stranded*, *No Time*, *Erotic Neurotic* e *Demolition Girl* sono i brani che più verranno ricordati negli anni a venire.

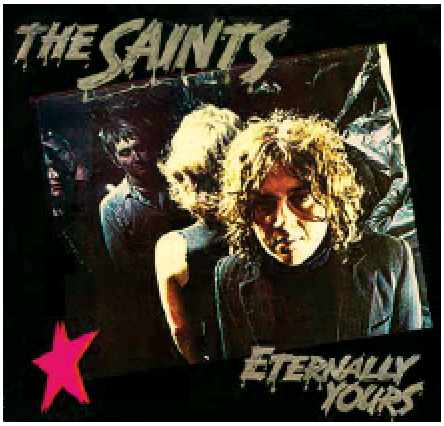
OLTRE IL PUNK

I consensi inducono l'ensemble ad abbandonare Brisbane a favore della Gran Bretagna e, giunti a Londra, i quattro conoscono un breve momento di gloria, esibendosi alla Roundhouse assieme a Ramones e Talking Heads e raggiungendo un buon piazzamento in classifica con il singolo *This Perfect Day* (inciso dalla nuova



I Saints a Brisbane, 1976: Chris Bailey, Ed Kuepper, Ivor Hay, Kym Bradshaw (foto Joe Borkowski)

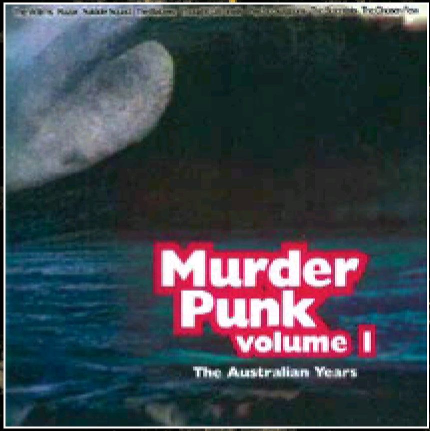
line-up: Algy Ward al posto di Bradshaw). Con l'uscita del secondo 33 giri ETERNALLY YOURS (Harvest/EMI), nel maggio 1978 la situazione cambia: Bailey e compagni decidono di superare la limitatezza del loro vecchio stile e di tentare nuove strade, concependo un punk rock tanto potente quanto ben strutturato che non è affatto danneggiato dai (pochi) interventi di fiati, organo e armonica che qua e là fanno capolino. Sebbene stroncato dai puristi, l'album fa il paio con il debutto e presenta una band ormai adulta e parecchi episodi eccellenti: *Know Your Product* e *Orstralia*, irruentissime nonostante i fiati, *Lost And Found*, *This Perfect Day* e *Rundown*, irruentissime e basta, *Memories Are Made Of This* e *A Minor Aversion*, più lente e imbevute di malinconia. Osteggiato dai discografici, dal management e perfino dalla stampa a causa del parziale



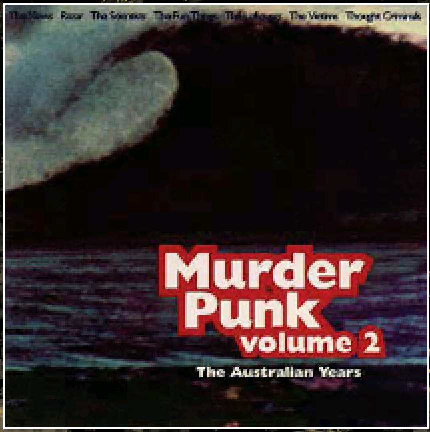
mutamento di indirizzo sonoro, il gruppo entra in crisi, sciogliendosi alla fine del 1978 subito dopo aver diffuso sul mercato PREHISTORIC SOUNDS (Harvest/EMI), sciapo e privo di mordente: la voce è un lamento nasale, la chitarra è appena accarezzata, la sezione ritmica è di maniera, gli arrangiamenti fiatistici rasentano spesso l'orchestrale e solo *Swing For The Crime*, *Brisbane* e *The Prisoner* meritano un giudizio moderatamente positivo. Sono invece validi i testi, ora poetici e ora pungenti.

Subito dopo il "rompete le righe", Kuepper e Hay tornano frettolosamente in patria, mentre Algy Ward si unisce ai Damned; Chris Bailey prolunga invece la sua permanenza europea, dedicandosi alla registrazione di demo che mostrano profondi cambiamenti umani e musicali dovuti alle vicissitudini professionali e all'acquisita maturità. Così, rientrato in Australia con un confortante bagaglio di entusiasmo e buone idee, il cantante/compositore dà vita a un'ulteriore versione dei Saints, contraddistinta da un giustificabile desiderio di indipendenza dal business (non a caso il complesso si legherà alla New Rose per l'Europa e alla Lost, una label satellite della EMI, in patria) e da una vena espressiva più pacata e intimista rispetto al passato. Fino alla prematura scomparsa, sessantacinquenne, nel 2022, l'indiscusso e indiscutibile leader avrebbe continuato a utilizzare la sigla The Saints per dischi e concerti, non lesinando in energia ma proponendo in sostanza una formula rock piuttosto classica, con il punk relegato in un angolo: i giorni prima selvaggi e poi, per così dire, "selvatici" erano terminati con l'ultimo scorcio di anni Settanta.

C'ERA UNA VOLTA IN AUSTRALIA



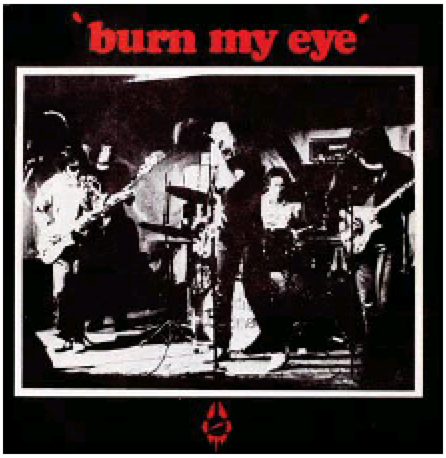
Anche se la notorietà internazionale ha di fatto arriso solo a Saints e Radio Birdman, nell'Australia dei tardi anni Settanta operavano decine di altre band brutali e trascinanti che di rado sono arrivate a realizzare più di un paio di 45 giri. Tra i protagonisti per così dire "minori", Brisbane ha dato vita a Leftovers, Young Identities, Razar, Survivors e Fun Things; a Sydney sono nati Rocks, Psychosurgeons e Thought Criminals; a Melbourne la fiaccola punk è stata tenuta alta dai Chosen Few, dai Babeez, dai News e dai Boys Next Door di Nick Cave, così come a Perth si sono distinti i Victims. In larghissima parte, il (poco) materiale pubblicato all'epoca da questi gruppi è stato raccolto nei due volumi di MURDER PUNK, editi in Cd nel 1997; benché di fatto bootleg, sono quanto di più esauriente sia stato edito su supporto fisico a proposito del primo "sottobosco" punk del Continente Nuovissimo.



The Saints - Radio Birdman

SYDNEY'S BURNING

Mentre i Saints provavano a infiammare Brisbane, i Radio Birdman facevano altrettanto in quel di Sydney. Il gruppo nacque sul finire del 1974 dal contemporaneo scioglimento di due formazioni mai arrivate all'incisione discografica, i TV Jones del chitarrista Deniz Tek e i Rats di Rob Younger (voce), Carl Rourke (basso) e Ron Keeley (batteria). Il nome venne rubato a una strofa di *1970* degli Stooges, mentre l'organico raggiunse il suo assetto definitivo nell'arco di un anno: dapprima con la sostituzione di Rourke con Warwick Gilbert, già alla sei corde nei Rats, e quindi con l'arrivo del secondo chitarrista Chris Masuak. Prima di stabilizzare la line-up, la band aveva comunque iniziato a



costruirsi un certo seguito a livello cittadino, strappando anche un ingaggio continuativo all'Oxford Tavern di Darlinghurst grazie all'involontaria collaborazione di Lou Reed. Omaggiato di una T-shirt al termine di una conferenza-stampa, l'ex leader dei Velvet Underground aveva promesso di assistere a un eventuale concerto che l'ensemble avesse tenuto durante la sua permanenza a Sydney; l'illustre ospite non si fece vedere, ma il manager del club – che aveva offerto ospitalità per ovvie ragioni pubblicitarie – fu talmente colpito dallo show da assumere i Birdman come attrazione fissa per le serate di venerdì e sabato. Da qui in avanti, la carriera della band fu rapida e inarrestabile: i primi articoli, la vittoria in una rassegna "punk" promossa dalla rivista «RAM», numerosi live e quindi l'approdo a quei Trafalgar Studios che sponsorizzarono *Burn My Eye*, 7"Ep d'esordio registrato nel 1976 ma immesso sul mercato nel febbraio 1977, un paio di mesi dopo *(I'm) Stranded* dei Saints. Pur nella sua relativa approssimazione, l'Ep testimoniò perfettamente dell'irruenza e della sanguigna espressività del quintetto, messe al servizio di un sound di scuola Detroit – dopo l'uscita, Tek ritornò addirittura per qualche

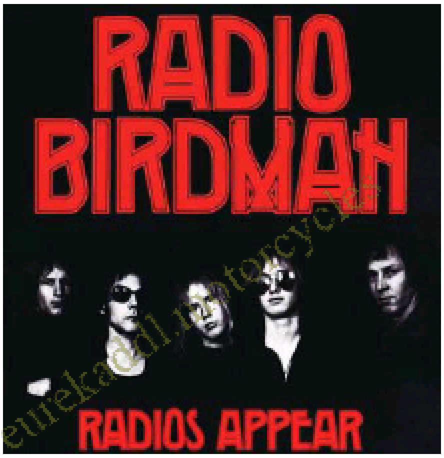
ANCHE SE HANNO SEMPRE NEGATO OGNI RELAZIONE CON IL PUNK, I RADIO BIRDMAN SONO STATI PUNK SENZA SAPERLO

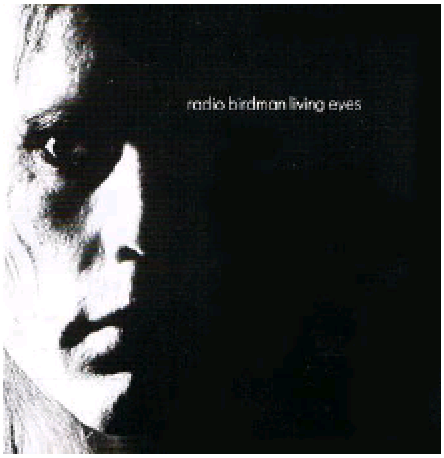
Radio Birdman, 1977: Chris Masuak, Warwick Gilbert, Deniz Tek, Rob Younger, Ron Keeley, Pip Hoyle

tempo nella natia Ann Arbor per ottenere la "benedizione" dei suoi vecchi eroi Ron Asheton e Fred "Sonic" Smith, e per un pelo non vi (ri)mise radici – ma caratterizzato da un impatto di chiara matrice punk; e anche se Younger e compagni hanno sempre negato qualsiasi relazione con il "movimento", rivendicando la propria superiore statura musicale, è innegabile come il loro approccio ribelle e iconoclasta, il loro recupero di certe radici rock'n'roll e persino alcuni aspetti del loro look – per non parlare delle solite, assurde accuse di nazismo, causate dai riferimenti militari presenti nell'abbigliamento di scena, nella grafica e nei nomi impartiti ai tour – presentassero evidenti analogie con quanto andava contemporaneamente sviluppandosi negli Stati Uniti e in Gran Bretagna. Punk senza saperlo e prima che esso venisse riconosciuto come categoria, insomma, alla pari dei cugini Saints; e senz'altro punk per forza deflagrante e propulsiva, specie considerando come dal 1976 al 1978, almeno nell'Australia del rock, quasi chiunque abbia imbracciato una chitarra, fondato un'etichetta o allestito una sala di incisione l'ha fatto perché travolto dal ciclone Radio Birdman.

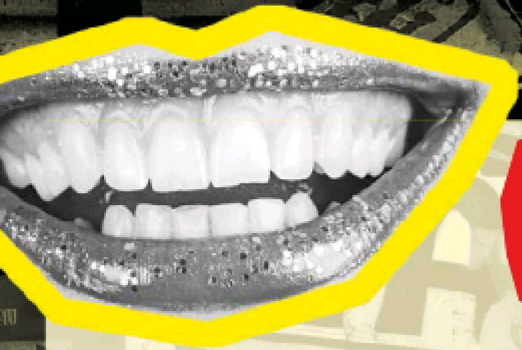
IL VOLO E LO SCHIANTO

Smith And Wesson Blues, *Snake*, *1-94* e *Burned My Eye*, gli episodi dell'Ep, costituirono ghiotta anticipazione dell'album RADIOS APPEAR, pubblicato dalla Trafalgar nel luglio 1977 e ristampato dalla WEA locale non appena esaurite le tremila copie della prima tiratura: dieci canzoni memorabili, dalla cover di *T.V. Eye* degli Stooges alla programmatica *New Race* passando per altre gemme di energia e calore quali *Murder City Nights*, *Descent Into The Maelstrom*, *Love Kills* e *Hand Of Love*. Le dieci canzoni di cui sopra diventarono poi dodici – con l'esclusione di *T.V. Eye*, *Monday Morning Gunk* e *Love Kills*, sostituite da *What Gives*, *Non-Stop Girls*, *Aloha Steve And Danno*, *Hit 'Em Again* (firmata Tek/Asheton) e un travolgente rifacimento di *You're Gonna Miss Me* dei 13th Floor Elevators – nell'edizione di RADIOS APPEAR confezionata dalla Sire per i mercati americano ed europeo grazie al boss Seymour Stein, recatosi in Australia per i Saints ma rimasto folgorato dai Birdman al punto di non poter fare a meno di offrire loro un contratto; tra le due stampe, una serie di torride esibizioni in patria – un formidabile documento è LIVE AT PADDINGTON TOWN HALL 12TH DECEMBER 1977 (Citadel 2014) – e un lungo tour in UK, Francia, Belgio e Olanda (con alcune date assieme ai Flamin' Groovies) che si concluse nel giugno 1978 con una clamorosa performance alla Oxford University. Questa fu l'ultima dell'ensemble, che per insanabili crisi interne aveva già stabilito di porre fine alla sua gloriosa avventura. Il secondo Lp LIVING EYES, registrato in Galles un paio di mesi prima con la produzione di Deniz Tek, vide la luce per la WEA australiana solo nel 1981, proponendo il sestetto – il tastierista Pip Hoyle, già con Tek nei TV Jones, era membro stabile dalla metà del 1977 – in una





veste più raffinata ma non meno convincente che in passato e alimentando non pochi rimpianti grazie alla bellezza di brani quali *More Fun*, *Crying Sun*, *Breaks My Heart* e *Alone In The Endzone*. Dopo la burrascosa dissoluzione, nessuno dei membri dei Radio Birdman ha appeso il suo strumento al chiodo. Tutti, anzi, hanno proseguito l'attività di musicisti, operando in formazioni a volte effimere ma pressoché sempre eccellenti: un imponente albero genealogico dai rami intrecciati che, a partire dal 1996, ha compreso anche varie *reunion*, sempre con un numero consistente di membri originali e in un caso testimoniata addirittura da un album di studio con nuove canzoni (ZENO BEACH, Crying Sun 2006). La bontà dei tanti percorsi intrapresi soprattutto da Younger, Tek e Masuak, uniti all'assenza-presenza della band-madre e alla coerenza del sound proposto, hanno contribuito in modo determinante ad alimentare, decennio dopo decennio, la leggenda dei Radio Birdman, che appare nel complesso più solida di quella dei connazionali Saints. Dettagli, comunque, perché tanto (I'M) STRANDED ed ETERNALLY YOURS quanto RADIOS APPEAR e LIVING EYES sono monumenti che sarebbe arduo – e sterile – provare a ordinare in una scala di valori.



RUTS – STIFF LITTLE FINGERS

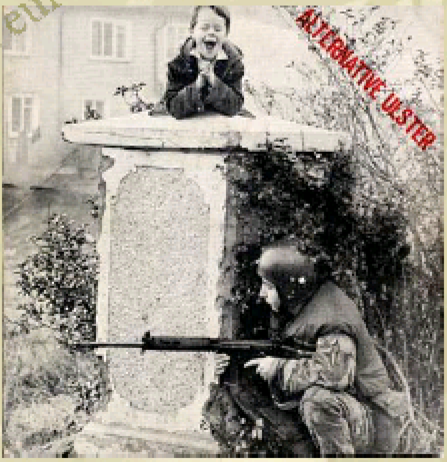
Gli eredi (mancati)

NEL BIENNIO 1978/1979, SUBITO DOPO LA PRIMISSIMA ONDATA, DUE BAND ECCEZIONALI INFIAMMARONO LA SCENA BRITANNICA. PECCATO CHE LA LORO FURIA, PER RAGIONI DIVERSE, SI SIA SPENTA TROPPO PRESTO

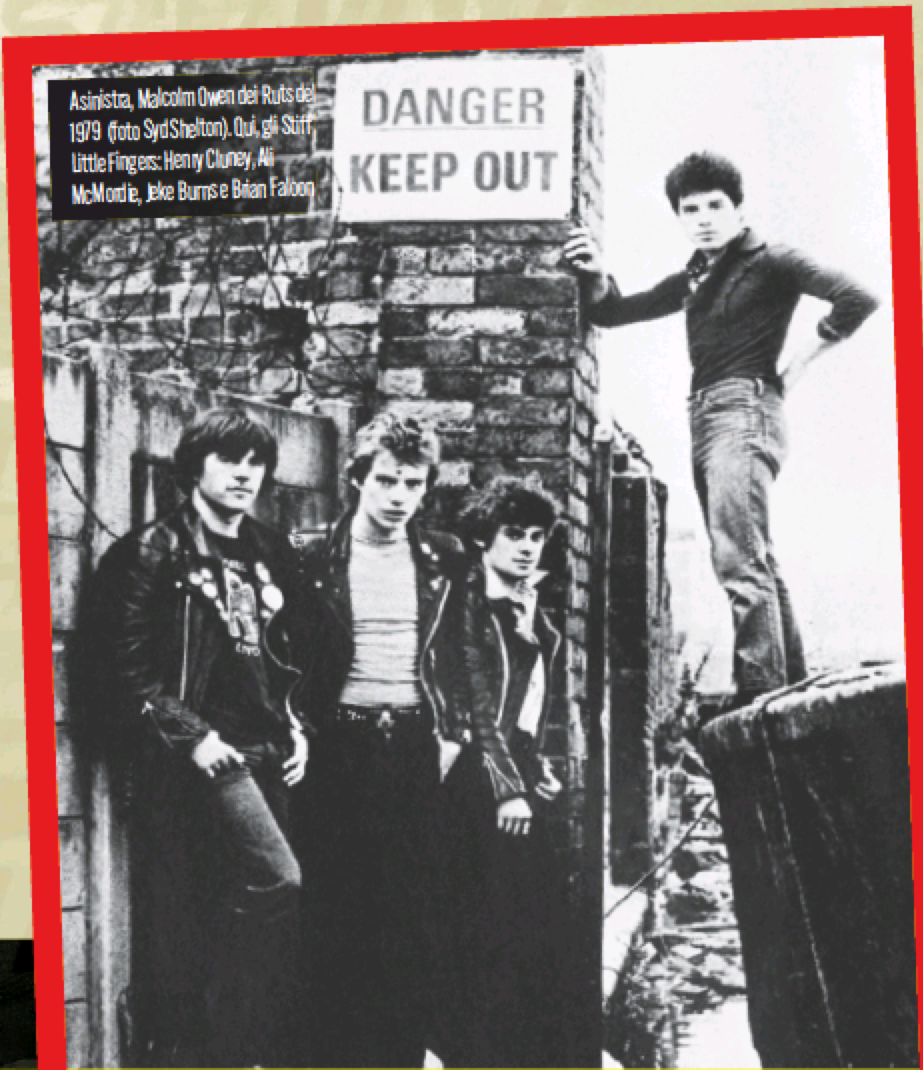
Nei tre anni trascorsi dalla loro aggregazione nel quartiere londinese di Southall alla morte per overdose di eroina (14 luglio 1980) dell'allora ventiseienne cantante Malcolm Owen, i Ruts bruciarono rapidamente le tappe, segnalandosi alla generale attenzione come una delle più valide realtà del punk dell'epoca: un punk che, nel caso specifico, aveva tra le sue migliori qualità il carisma canoro e scenico dello stesso Owen e le sporadiche ma sempre azzeccate connessioni con il reggae (non a caso il primo singolo *In A Rut* uscì per la People Unite, l'etichetta dei Misty in Roots). Al di là di quanto di buono poi realizzato da Paul Fox (chitarra), John "Segs" Jennings (basso) e Dave Ruffy (batteria) dietro la sigla Ruts D.C., non privo di spunti interessanti ma non inquadrabile nel punk, la forzata interruzione della vicenda del quartetto inglese ha dato adito a parecchi rimpianti non solo in termini musicali, visto il costante impegno profuso a favore di "Rock Against Racism" e di altre giuste cause. L'album THE CRACK e il poker di 45 giri che gli hanno fatto da corollario, tutti pubblicati nel 1979 (non male, in ogni caso, pure *Staring At The Rude Boys* e *West One*, datati 1980, che funsero da commiato), sono scolpiti negli annales in quanto brillanti esempi di punk rock assai ben organizzato e registrato ma non per questo meno di

impatto, al quale la voce calda ed espressiva di Owen conferisce una marcia in più. Curioso che il brano più potente e selvaggio inciso dal gruppo, *I Ain't Sophisticated*, sia stato relegato a lato B del singolo *Jah War* (un inno reggae al livello dei migliori dei Clash), ma è andata così. A ulteriore testimonianza del valore della band e del culto della quale era ed è tuttora oggetto, sono stati via via immessi sul mercato vari dischi dal vivo e/o di materiali d'archivio. Il migliore del lotto è THE PEEL SESSIONS ALBUM (Strange Fruit, 1990), nel quale sono raccolte tutte e tre le apparizioni alla BBC che i Ruts misero in fila nell'arco di appena tredici mesi: perché, sì, anche il grande John Peel era un loro estimatore.

Nell'estate del 1977, fulminati dal punk, Jake Burns (voce e chitarra), Henry Cluney (chitarra), Ali McMordie (basso, appena subentrato a Gordon Blair) e Brian Faloon (batteria) decisero di lasciar da parte la sigla Highway Star – con la quale, nella loro Belfast, si esibivano da un po' come cover band – per adottare quella che li avrebbe resi celebri, titolo di una canzone dei Vibrators. Grazie al giornalista Gordon Ogilvie, che li spinse a comporre brani



propri (collaborando anche alla loro stesura) e che nel 1978 pubblicò i primi due – *Suspect Device* e *Wasted Life* – in un 45 giri per la sua etichetta Rigid Digits, gli Stiff Little Fingers iniziarono a costruirsi una lusinghiera fama che presto oltrepassò i confini nordirlandesi. L'assidua programmazione del singolo da parte di John Peel portò all'accordo con la Rough Trade e a *Ulternative Ulster*, uno dei più travolgenti inni del punk d'oltremanica, cui nel febbraio del 1979 fece seguito il non meno formidabile Lp INFLAMMABLE MATERIAL: un concentrato esplosivo – "materiale infiammabile", appunto – di rabbia e vigore, nel quale la crudezza delle chitarre e l'approccio canoro splendidamente sgraziato di Burns non riuscivano comunque a cancellare il piacevole retrogusto melodico dei tredici episodi, per lo più devastanti (oltre ai singoli, si ricordano *White Noise*, *Law And Order* e *Rough Trade*) ma in qualche caso meno concitati (*Barbed Wire Love*, la cover di *Johnny Was* di Bob Marley). Trasferitosi a Londra senza il dimissionario Faloon (sostituito da Jim Reilly), il gruppo realizzò un altro valido singolo per la Rough Trade (*Gotta Getaway*) e quindi cedette alle lusinghe della major Chrysalis, non rinnegando il suo stile compatto, veloce e aggressivo ma proponendone una versione certo meno selvaggia. Prima di addomesticarsi un po' troppo, il quartetto fece comunque in tempo a offrire ulteriori buone vibrazioni con tutte le prime prove per la nuova etichetta: i 45 giri *Straw Dogs* e *At The Edge* (ambedue 1979) e il secondo album NOBODY'S HEROES (1980), oltre al live HANX! che sempre nel 1980 non chiuse la carriera della band ma il suo primo ciclo creativo senza dubbio sì.



A sinistra, Malcolm Owen dei Ruts nel 1979 (foto Syd Shelton). Qui, gli Stiff Little Fingers: Henry Cluney, Ali McMordie, Jake Burns e Brian Faloon

Angelic Upstarts Cockney

Il punk della strada

SULLE CENERI DELLA PRIMA GENERAZIONE E PRIMA DELLA NASCITA DELL'HARDCORE, TRE GRUPPI BRITANNICI SALIRONO AGLI ONORI DELLE CRONACHE. SUONANDO STREET PUNK

I Cockney Rejects: in basso, al centro, il cantante Jeff Geggus alias Stinky Turner

Nell'ultimissimo scorcio di anni Settanta, con quasi tutti i protagonisti della prima ondata scomparsi o diventati/in procinto di diventare "altro", la platea ormai molto ampia dei kids britannici, e conseguentemente del resto del mondo, aveva bisogno di nuovi portabandiera, meglio se legati alla strada e di estrazione proletaria. Per alcune band con tali requisiti, favorite dal non essere esattamente "nuove", non fu quindi difficile uscire dall'ombra in cui erano state relegate e raccogliere consensi di rilievo. Ad alzare la testa più di altre furono Angelic Upstarts, Cockney Rejects e U.K. Subs, affini per approccio e stile: formazioni non proprio brillantissime a livello di qualità musicali e di scrittura ma comunque dotate di determinazione, efficacia nel proporsi dal vivo e capacità di azzeccare, in repertori per lo più ripetitivi e prevedibili, ottime canzoni rimaste non a caso nella storia.

Palesemente ispirati dai Clash, gli Angelic Upstarts si formarono a South Shields, estremo nord dell'Inghilterra, nel 1977, e si fecero subito notare con l'eccellente singolo d'esordio autogestito *The Murder Of Liddle*

A sinistra, gli Angelic Upstarts (Mensi è il secondo da sinistra); a destra, gli U.K. Subs (Charlie Harper è il primo da sinistra)

REJECTS

U.K. SUBS

Towers (il tema: un omicidio commesso dalla polizia), che portò al contratto con la Warner Bros e alla pubblicazione nel 1979 di TEENAGE WARNING, prodotto da Jimmy Pursey degli Sham 69 e contenente altri brani riusciti: in particolare, i 45 giri-inni *I'm An Upstart* e *Teenage Warning*, rispettivamente n. 31 e n. 29 nella classifica UK. La migliore arma del quartetto è sempre stata il cantante Thomas "Mensi" Mensforth, energico trascinatore e simbolo credibile di un disagio comunque sincero, nonché unico punto fermo delle line-up succedutesi fino al 2021 della sua scomparsa a causa della pandemia; il suo carisma ha fornito una marcia in più al punk rock della band, forte di strutture rozze e graffianti, trame vocali ruvide ed enfatiche (anche per l'ampio uso di cori) e testi espliciti nel loro assumere posizioni "contro".

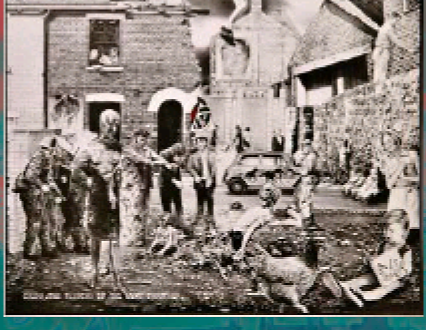
Nati nell'East End londinese nel 1978, in ritardo sulla deflagrazione del '77 e in anticipo sull'infuriare delle nuove tendenze hardcore, i Cockney Rejects dei fratelli "Stinky" Turner (voce) e Mickey Geggus (chitarra) fecero proprie le originarie intuizioni di Sham 69 e Cock Sparrer, dando vita a un tipico street punk caratterizzato da songwriting piuttosto scontato, slogan di facile presa ma di scarsa sostanza, cori da stadio, volgarità e cattivo gusto. Scelte che per un po' hanno pagato, imponendo il quartetto come esponente di punta della corrente Oi! (che esisteva già da prima ma che prese il nome dall'espressione con la quale il cantante introduceva i brani in concerto, ufficializzata nel secondo album con il pezzo *Oi! Oi! Oi!*) e conseguendo pure buoni risultati commerciali con i primi due Lp usciti per la EMI (GREATEST HITS VOL. 1, prodotto guarda caso da Jimmy Pursey degli Sham 69, e GREATEST HITS VOL. 2, entrambi del 1980). È proprio in questi dischi, oltre che nel 7" Ep FLARES & SLIPPERS edito nel 1979 dall'etichetta indipendente Small Wonder, che è racchiuso il materiale più significativo del gruppo, poi dedicatosi a un sound più metal e infine tornato alle origini con la *reunion* dei tardi anni Novanta.

Dediti originariamente al r&b/pub rock, gli U.K. Subs si convertirono al punk nel 1976 ma faticarono a ottenere credibilità e consensi: soprattutto per la maggior qualità della concorrenza, ma anche per i trascorsi non in linea e perché il frontman e leader Charlie Harper era al tempo già più che trentenne e quindi "vecchio" per la massima parte del pubblico cui si rivolgeva. La costanza alla fine pagò e la band si trovò improvvisamente a ricoprire un ruolo di una certa importanza nel circuito, dapprima con uno stile punk costruito sui più classici stereotipi del genere, ovvero un rock'n'roll essenziale e abrasivo legato a liriche in odore di sloganismo (il 45 giri di debutto *C.I.D.* edito nel 1978 dalla City e le prime uscite per la GEM/RCA, con al centro l'album ANOTHER KIND OF BLUES del 1979), e poi con un sound più compatto e sporco (si veda BRAND NEW AGE, GEM/RCA 1980), via via influenzato da hardcore e metal ma sostanzialmente fedele alla linea. Al di là dei limiti intrinseci, pezzi come *C.I.D.*, *Tomorrows Girls*, *Stranglehold*, *Warhead*, *Teenage* o *Party In Paris* hanno comunque il loro perché.

Il celebre poster dei Crass con la Regina Elisabetta, Papa Wojtyla, la Statua della Libertà e Margaret Thatcher trasformati in icone punk

CRASS L'utopia al Potere

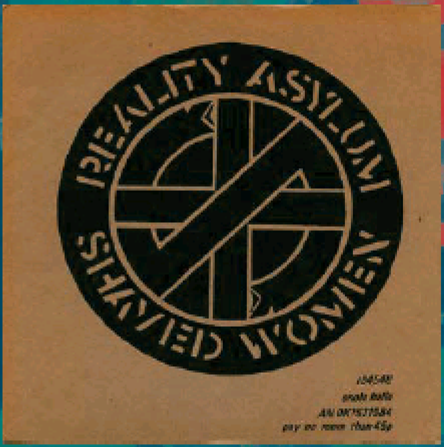
LONTANO DA OGNI CLAMORE MEDIATICO, QUANTO MENO ALL'INIZIO, IL PRIMO PUNK BRITANNICO GENERÒ UN'ESPERIENZA UNICA, CHE NEGLI ANNI A VENIRE AVREBBE AVUTO UN PESO SIGNIFICATIVO



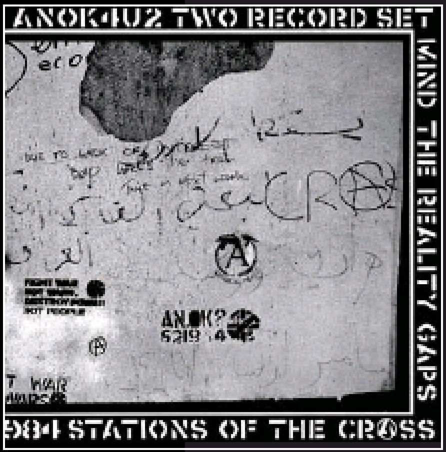
Benché formatisi nel 1977 e giunti al debutto discografico un anno dopo, i Crass cominciarono a farsi conoscere in modo serio solo all'inizio degli anni Ottanta, quando il loro atipico progetto più concettuale che musicale votato agli ideali utopistici dell'anarchia e della libera circolazione delle idee, nel quale un'attitudine filo-hippy conviveva con la propensione al punk più acido e sovversivo, ottenne maggiore risonanza. Il collettivo "aperto" fondato da Steve Ignorant (voce) e Penny Rimbaud (batteria) uscì per la prima volta allo scoperto pubblicando per la Small Wonder il mini-Lp THE FEEDING OF THE FIVE THOUSAND, diciotto brevi brani costruiti su trame di chitarra-basso-batteria primitive e zoppicanti ma dotati di un bell'impatto abrasivo, con menzione speciale per *Do They Owe Us A Living*, *Punk Is Dead*, *Securicor* e *So What*; anzi, in realtà erano diciassette, perché il contenuto blasfemo del testo di *Asylum* aveva indotto i titolari della fabbrica a rifiutarsi di stampare il disco e la band, per protesta, aveva sostituito quel pezzo con un minuto di silenzio intitolato *The Sound Of Free Speech*. Una nuova versione della

traccia autocensurata, *Reality Asylum*, uscì poi nel 1979 in un 45 giri autoprodotto dalla Crass Records, destinata a imporsi come modello e fulcro per il movimento punk anarchico estesosi notevolmente negli anni seguenti (il marchio sarebbe stato apposto anche, tra gli altri, su dischi di Flux of Pink Indians, Conflict e Poison Girls).

Con le sue tre facciate in studio e una dal vivo per una trentina di brani crudi e scomposti ai quali la scarsa compattezza delle strutture non sottrae energia e forza eversiva, il doppio Lp STATIONS OF THE CRASS

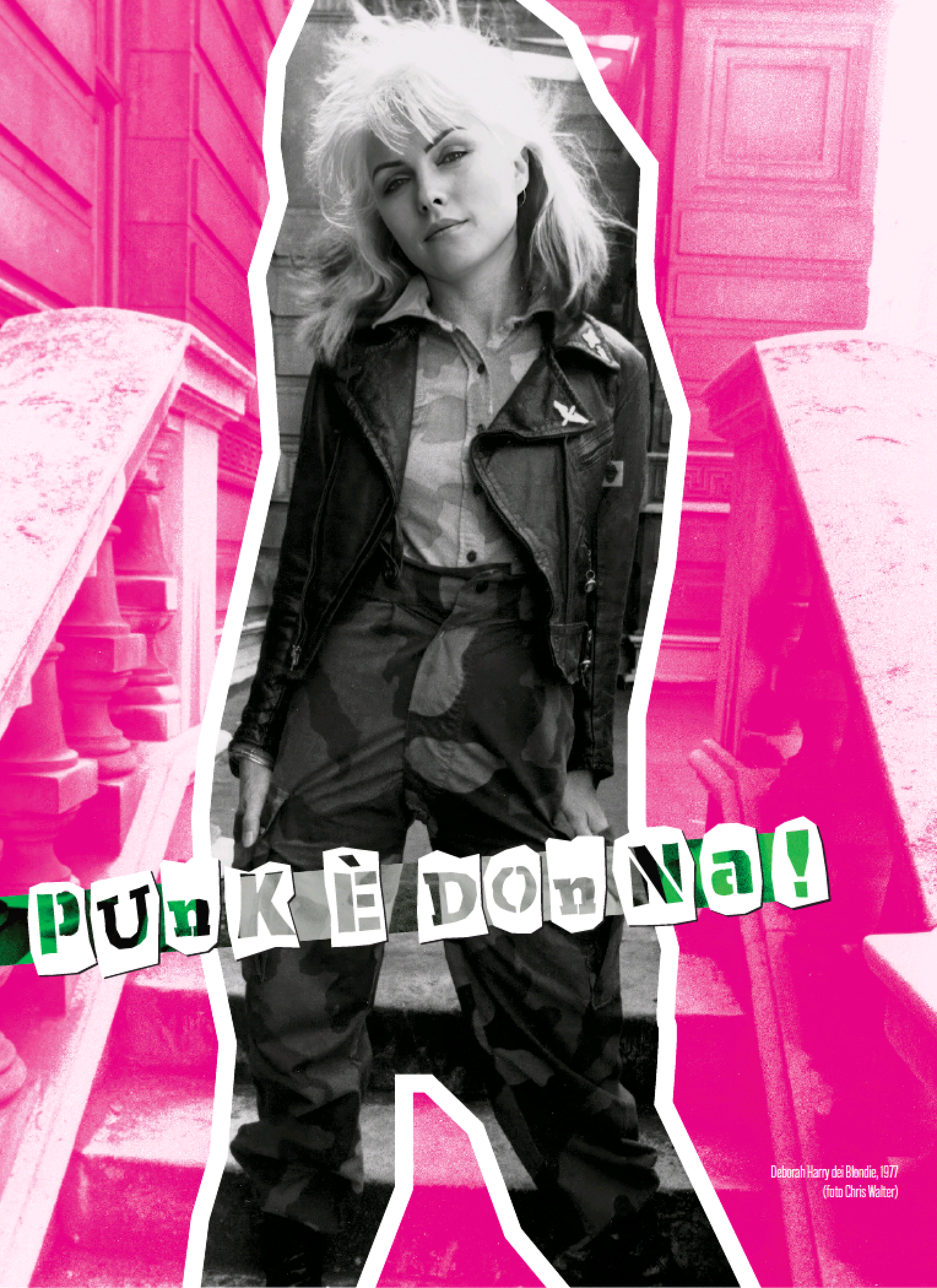


edito alla fine del 1979 – più "compiuto" rispetto all'esordio, sul piano della pur stralunata lucidità e sotto il profilo tecnico – amplificò il messaggio di protesta del gruppo, allargatosi con gli ingressi di Eve Libertine e Joy De Vivre alle voci, Phil Free e Andy Palmer alle chitarre e Pete Wright al basso. Le maggiori attenzioni acquisite non comportarono però deroghe alla coerenza con i propri ideali: la scelta di organizzarsi come comune (con sede ad Epping, Essex), la pur artigianale multimedialità degli spettacoli dal vivo, gli elaborati manifesti di intenti sviluppati nei comunicati, nelle formidabili copertine pieghevoli ideate dall'artista Gee Vaucher e soprattutto nei testi (poetici e propositivi, al di là delle immagini spesso aspre) e la creazione di una etichetta davvero indipendente e davvero alternativa negli indirizzi stilistici e nella politica dei prezzi, fino ad arrivare all'attuazione senza ripensamenti del dichiarato proposito di sciogliersi definitivamente nel 1984, erano tutti elementi di un unico, grande disegno di espressione



e comunicazione a più livelli. In esso, gli aspetti artistici servivano da sostegno alla propaganda a favore della pace, dei diritti umani, dell'animalismo, dell'emancipazione femminile e della salvaguardia dell'ambiente, nonché contro il fascismo, le discriminazioni, lo sfruttamento e la strumentalizzazione della fede religiosa. Nonostante la loro ritrosia al protagonismo (si pensi al rifiuto di scattare classiche fotografie promozionali), i Crass hanno indossato con pieno merito i panni di leader di una frangia punk dalle inclinazioni decisamente particolari, che non accettava di piegarsi a compromessi e intendeva gestirsi totalmente alle proprie condizioni. Certo, il loro approccio musicale può risultare cacofonico e disturbante perfino per quanti sono abituati a sonorità brutali, ma quella di voler scuotere anche infastidendo non era forse una delle caratteristiche del punk "puro", prima che divenisse convenzione più o meno accettata? E in tale quadro si inseriva pure l'abbigliamento nero in stile militare indossato nei concerti-happening che prevedevano anche proiezioni di filmati *ad hoc*, oltre allo splendido simbolo presente sul telo alle spalle della band, geniale incrocio tra croce cristiana, svastica, Union Jack e uroboro.

Crass dal vivo: Pete Wright, Penny Rimbaud, Steve Ignorant, Andy Palmer



Deborah Harry dei Blondie, 1977
(foto Chris Walter)

AL DI LÀ DEI CASI PIÙ O MENO ISOLATI RISCONTRATI IN PRECEDENZA, FU GRAZIE AL PUNK CHE IL ROCK SI APRÌ DAVVERO, PER FORTUNA, AL CONTRIBUTO DELLE RAGAZZE

venga su eurekaddl motorcycles

Della madrina Patti Smith si è detto proprio nelle prime pagine. In queste, evidenziamo altre donne coraggiose e determinatissime hanno dato un contributo essenziale non solo al ciclone punk, ma anche – specie in prospettiva – all'allora difficile rapporto tra rock e universo femminile. Non era mai accaduto prima, ma grazie a loro sarebbe sempre successo dopo.

GAYE ADVERT

Gaye Black per l'anagrafe, la bassista degli Adverts non è stata "solo" la bassista degli Adverts – cosa che sarebbe già tanto: al tempo la quantità di musiciste, rispetto ai musicisti, era ancora scarsa – ma anche una delle icone del punk britannico, da quando il suo viso apparve – "trattato" graficamente – sulla copertina del primo singolo della band, *One Chord Wonders*, uscito nel 1977 per la Stiff. Il numero di foto che la ritraggono è impressionante e questo non è dipeso solo dalla sua indiscutibile avvenenza ma anche dal suo carisma e dall'essere una magnifica anomalia: una donna che suona il basso in un gruppo maschile, per di più punk? Assurdo, no? Piace credere che le migliaia di bassiste affacciatesi alla ribalta nei decenni successivi siano un po' anche "figlie" sue, oltre che di Tina Weymouth dei Talking Heads.

NINA HAGEN

Negli album della Nina Hagen Band immessi sul mercato dalla CBS nei tardi anni Settanta, l'omonimo del 1978 e UNBENHAGEN del 1979, di punk in senso stretto non se ne trova se non come lontanissima eco, perché il gruppo tedesco suonava una sorta di crudo hard rock dominato dal canto lacerante e istrionico della leader. Grazie al look e agli atteggiamenti, il peso dell'eclettica artista nell'immaginario punk soprattutto europeo è stato però notevole, e questo basta (e avanza) per garantirle un posto tra le eroine di quel periodo.

DEBORAH HARRY

Frontwoman dei Blondie che guidava assieme al chitarrista e suo compagno di vita Chris Stein e con i quali veniva per forza di cose identificata, Deborah Harry non è mai stata punk, anche se nella produzione iniziale della band si può riscontrare – peraltro sviluppata in canzoni sempre molto curate sotto il profilo melodico – una certa aggressività. La sua presenza nella scena newyorkese e britannica (e non solo) e la sua influenza a livello di approccio generale e di look volti a fare inevitabilmente scalpore hanno però fatto della cantante e autrice americana un'autentica icona.

JAYNE COUNTY

Quando nel 1979 dichiarò che da allora in avanti sarebbe stata Jayne County e non più Wayne County, l'artista nata Wayne Rogers face parecchio parlare di sé: benché nel giro il porsi in modo ambiguo fosse tutt'altro che una novità, un rocker che si definiva esplicitamente

Jayne County, 1979

transessuale, cosa che peraltro esprimeva con chiarezza da anni in parecchie sue canzoni, non passò inosservato. Era avanti di decenni, la trasgressiva Jayne, e naturalmente si trovò a suo agio sia nel contesto newyorkese (nella Big Apple si era trasferita nel 1968, a ventun anni, dal natio Texas) nel quale ne aveva combinate di ogni tipo, sia in quello londinese, dove fondò quegli Electric Chairs che furono la sua esperienza più in linea con il punk. Si trattava in realtà di r'n'r diretto e incisivo con deviazioni filo-cabarettistiche, ma l'energia, la ruvidezza e l'immagine (molto) fuori dai canoni furono più che sufficienti per lasciare il segno; chi nel 1978 se ne uscì con un brano-manifesto intitolato *Man Enough To Be A Woman* (così si sarebbe poi chiamata anche l'autobiografia dell'artista) merita l'appellativo di "mito".

NON ERA MAI ACCADUTO PRIMA, MA GRAZIE A LORO SAREBBE SEMPRE SUCCESSO DOPO

Poly Styrene, 1978 (foto Falcon Stuart)

PAULINE MURRAY

Cantante e co-autrice dei Penetration, Pauline Murray è stata un'altra giovanissima folgorata dai Sex Pistols al punto di voler metter su una band e fare la sua parte nella rivoluzione punk. A dirla tutta, le cose migliori del gruppo originario del nord dell'Inghilterra sono nei primi demo, ma i due album pubblicati dalla Virgin hanno comunque buone frecce al loro arco e mettono in luce soprattutto la verve della frontwoman, dotata di una voce molto espressiva anche se non troppo allineata ai canoni di "cattiveria" del tipico punk rock. Come poteva mancare, nel gotha femminile del '77, una cantante che scelse il nome della sua band rubandolo a un brano degli Stooges, per di più da RAW POWER?

Nina Hagen, 1978 (foto Jim Rakete)

SIOUXSIE

Anche se il punk ha influenzato la sua formidabile attività di cantante e autrice solo prima di formare il contratto con la Polydor (eloquentissima *Love In A Void*, relegata a retro di un 45 giri), Susan Janet Ballion è stata una delle figure più autorevoli del circuito londinese del '76/77: seguiva costantemente i Sex Pistols in quanto parte del cosiddetto Bromley Contingent ed era con loro il giorno della gazzarra tv con Billy Grundy. Per lei, indossare abiti eccentrici e semitrasparenti, truccarsi in modo pesante, tingersi i capelli in colori assurdi e all'occorrenza sfoggiare al braccio una fascia con la svastica era il modo naturale di esprimere i suoi istinti sovversivi; un'indole provocatoria che avrebbe assunto

fisionomie più raffinate ma non meno efficaci una volta divenuta frontwoman dei Banshees, quando la maturità e l'acquisita consapevolezza delle sue doti artistiche l'avrebbero resa la prima, inarrivabile vestale del *gothic*.

SLITS

Anche prescindendo dalla scelta di un nome esplicito come "le fessure", sulla copertina del primo Lp CUT, la cantante Ari Up, la chitarrista Viv Albertine e la bassista Tessa Pollitt sono immortalate nei panni di pseudo-indigene amazzoniche coperte di fango. Un espediente per catturare l'attenzione? Forse un minimo, ma *in primis* un'altra forma di affermazione di quel femminismo di cui le musiciste si ergevano a portabandiera: non uno spettacolo a beneficio di voyeur e segaioli ma una fiera rivendicazione della propria libertà di mostrarsi come si è, con il dito medio alzato verso i canoni di una società patriarcale e retriva. Al tempo, 1979, il quartetto (alla batteria c'era il futuro Banshees Budgie, subentrato a Paloma "Palmolive" Romero) aveva abbandonato a favore di un originalissimo reggae quel sound caotico, rumoroso e tecnicamente precario – punk, insomma – che avrebbe poi trovato documentazione in vari dischi postumi.

Siouxsie con la sua mise più controversa, 1976

POLY STYRENE

Giusto o sbagliato che sia, un bell'aspetto aiuta a farsi strada: è così ancora oggi, figuriamoci come lo era per le ragazze, nella seconda metà degli anni Settanta, in un ambiente maschilista come quello del rock. Eppure Marianne Elliott *alias* Poly Styrene riuscì a imporsi nonostante non avesse un'estetica da mannequin, forte di una grinta non comune e di notevoli doti creative. La sua purtroppo breve esperienza come frontwoman degli originalissimi X-Ray Spex e i testi brillanti delle sue canzoni sono scolpiti negli annales del punk, a partire da quello dell'unico disco della band che vede in formazione una seconda donna, la sassofonista Lora Logic: è il debutto a 45 giri *Oh Bondage Up Yours!*, veemente inno all'emancipazione muliebre dove il "bondage" non è quello delle funi e dei bavagli ma va inteso come schiavitù comportamentale e culturale subita.

E mille grazie anche a Wendy O Williams, Chrissie Hynde, Cherry Vanilla, Penelope Houston, Jennifer Miro, Niagara, Lorna Doom, Jayne Casey, Exene Cervenka, Alice Bag, Patricia Morrison, Dianne Chai, Fay Fife, Eve Libertine, Gee Vaucher, Julie Julie Burchill, Caroline Coon, Roberta Bayley, Charlotte Caffey, Nancy Spungen, Jo Squillo, Elli Medeiros, Christina Moser, Sue White, Sally Webster, Jordan, Soo Catwoman, Helen Wellington-Lloyd, Vivien Goldman, Melanie Nissen e tutte le altre...

VIVIENNE WESTWOOD, LA MENTE

Artista poliedrica il cui talento nel campo della moda si è costantemente indirizzato verso l'oltraggioso e il bizzarro, Vivienne Westwood non ha mai cantato o usato uno strumento, ma il suo ruolo nella *punk fashion* è stato imprescindibile, così come fondamentali per il successo dei Sex Pistols – e, quindi, dell'intero movimento – sono stati i suoi consigli all'allora compagno di vita e di business Malcolm McLaren. Tutti i protagonisti del primo punk d'oltremanica ebbero qualcosa a che vedere con lei, spesso indossando i suoi modelli: modelli che sarebbero divenuti il marchio di una generazione nichilista e annoiata che, abbigliandosi in modo vistoso e offensivo (T-shirt strappate e con disegni e scritte "osceni", gomma, cerniere lampo, cuciture in evidenza, spille da balia, plastica trasparente, catene e accessori in odore di feticismo sessuale), volevano in fondo solo affermare la propria individualità. Di questo bisogno di essere notati e dell'attrazione che i capi più perversi ed erotici esercitavano sui giovani dell'epoca la Westwood si fece abilmente interprete, affermando una creatività la cui esuberanza non nascondeva precisi risvolti "politici". Una filosofia estetica all'insegna dell'ambiguità e dell'uso di immagini fortemente simboliche – dai volti di Karl Marx alle svastiche fino a termini quali "anarchia" e "caos" – che dietro l'effetto-shock celavano il fine (utopistico) dell'abbattimento dei tabù. Senza di lei non avremmo avuto la rivoluzione punk, almeno nei termini in cui ebbe luogo quasi mezzo secolo fa.

SARANNO FAMOSI

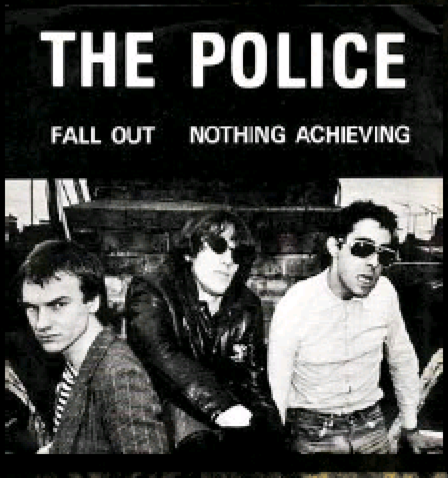
Punk prima del successo

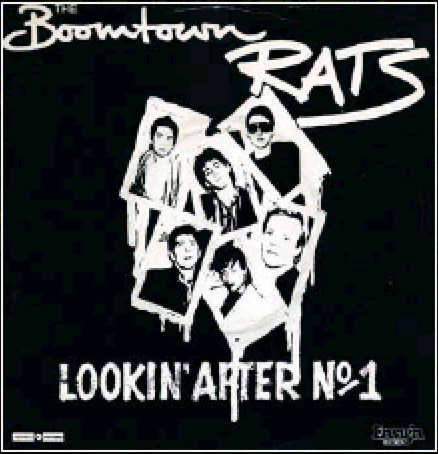
Police: Stewart Copeland, Sting, Henry Padovani

QUANTI MUSICISTI PIÙ CHE FAMOSI E A VOLTE FAMOSISSIMI HANNO INIZIATO LA LORO CARRIERA NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI SETTANTA SUONANDO PUNK? SCOPRIAMONE ALCUNI

La rivoluzione punk fu un formidabile polo di attrazione per moltissimi giovani, gran parte dei quali fece parte di band da tempo sparite. Escludendo coloro che sono rimasti fedeli alla linea e hanno continuato l'attività con i loro gruppi originari, o magari l'hanno ripresa dopo pause più o meno lunghe, alcuni di essi sono diventati poi celebri suonando ben altri generi di musica. Gordon Sumner in arte **Sting**, ad esempio, ha debuttato su vinile alla guida dei Police, che nel 1977, prima di dedicarsi a quel rock in senso lato che li avrebbe resi stelle (cruciale l'arrivo di Andy Summers in sostituzione di Henry Padovani), pubblicarono per la Illegal di Miles Copeland (fratello di Stewart, il batterista degli stessi Police) il singolo *Fall Out*, due brani da due minuti ognuno che sono quanto di più ruvido e cattivo il trio abbia mai dato alle stampe; certo, la voce non è proprio "punk", ma il look sfoggiato dai ragazzi sulla copertina, seppure costruito per cavalcare l'onda, in qualche misura compensa. Indiscutibilmente punk è invece *Saints And Sinners* (Chiswick 1977), l'unico 45 giri – nulla più che discreto, in verità – realizzato con la minacciosa sigla Johnny & the Self Abusers da Jim Kerr, Charlie Burchill e Brian McGee; esattamente il giorno dell'uscita del disco, il sestetto si separò e i tre suddetti fondarono i **Simple Minds**.

Anche **Bob Geldof**, l'uomo che negli anni Ottanta ideò Band Aid e Live Aid e fu protagonista del film *Pink Floyd – The Wall*, praticò per un po' il punk, benché all'acqua di rose e con piglio pop. Lo fece alla guida dei Boomtown Rats, ma già il primo Lp omonimo, edito nel 1977, non brillava per tensione e/o aggressività; almeno il singolo d'esordio *Looking After No. 1* / *Born To Burn*, però, ammiccava (sinceramente?) al trend dominante in quel periodo, come anche la sua copertina.





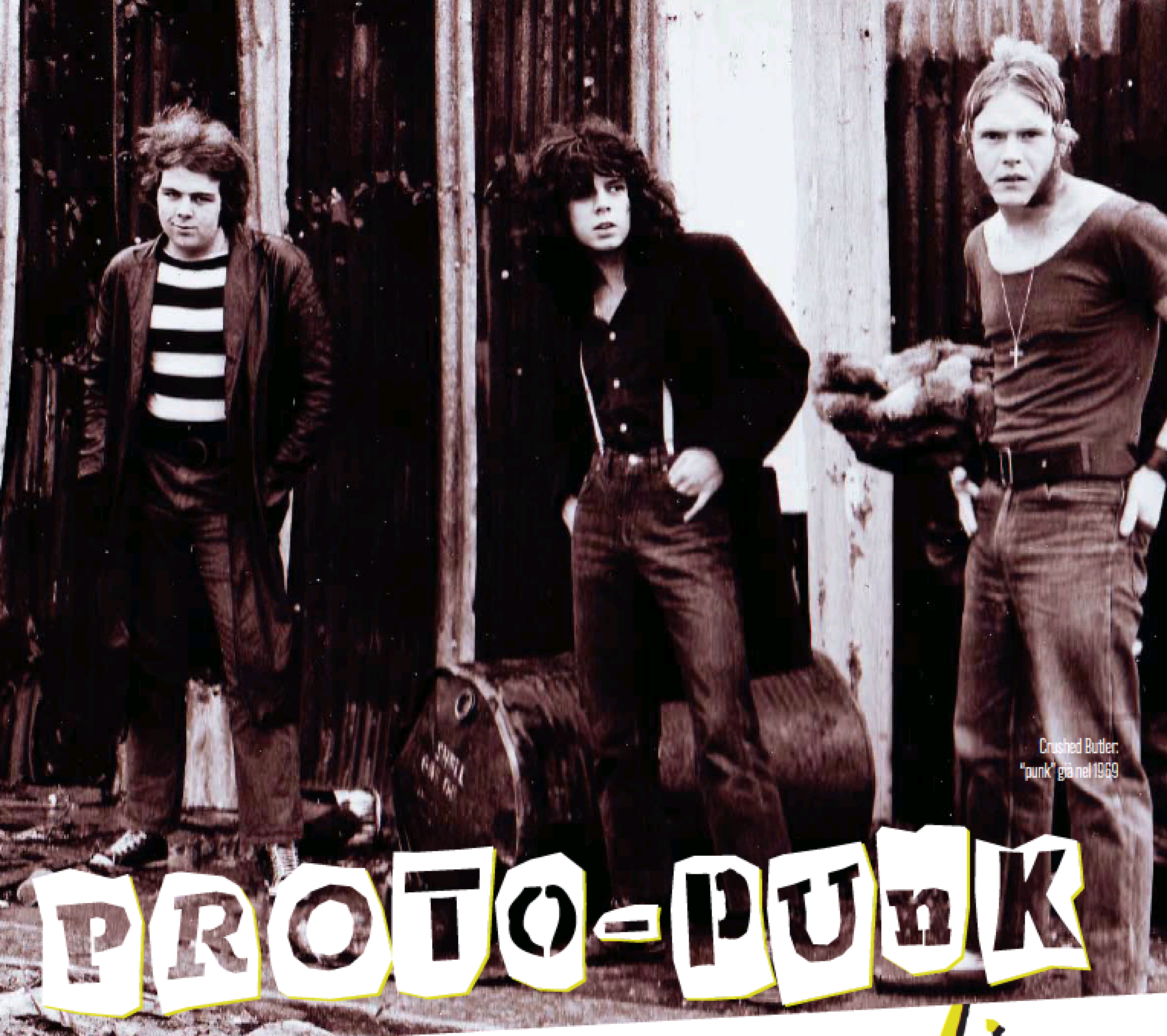
Era invece sicuramente punk, da ragazzo, William Broad in arte **Billy Idol**, e le prove di questo sono nella sua appartenenza al Bromley Contingent (la piccola schiera di fiancheggiatori dei primi Sex Pistols) e nei demo di quei Generation X dei quali era il frontman, con accanto il chitarrista ex London SS Tony James; il primo Lp omonimo del quartetto tende al power pop ma ha comunque i suoi momenti ruvidi e spigolosi. Ruvidezze e spigoli, invece, abbondano nei dischi dei Nipple Erectors e dei Nips, le due band (la stessa band, in realtà) che dal 1976 al 1981 ebbero come cantante il futuro Pogues **Shane MacGowan**, anche lui assiduo frequentatore del circuito londinese: il loro stile era un curioso mix tra r'n'r stile *Fifties*, garage e punk, e un pezzo come *So Pissed Off* basta a fugare ogni eventuale dubbio sull'attitudine dell'uomo che urlava sguaiato nel microfono.

Billy Idol all'epoca dei Generation X; a destra, l'unico 45 giri dei Johnny & the Self Abusers

Punk era pure **Billy Bragg**, che con i Riff Raff – nei quali scriveva i brani, cantava e suonava la chitarra ritmica – firmò tra il 1977 e il 1980 una sequenza di cinque 45 giri devoti a un rock "selvatico" che in qualche caso degenera (credibilmente) nel selvaggio. Non esiste invece alcuna documentazione della fulminea permanenza (due concerti) di **Morrissey** nei Nosebleeds, nei quali il futuro Smiths aveva sostituito il dimissionario Ed Banger nella seconda line-up, quella in cui Billy Duffy (poi chitarrista dei Cult) era subentrato a Vini Reilly (poi Durutti Column). E non c'è materiale inciso nemmeno delle numerose esperienze di **Chrissie Hynde** nella Londra punk: era onnipresente, aveva una relazione con il giornalista Nick Kent e per un tot lavorò perfino a Sex, la boutique di Vivienne Westwood e Malcolm McLaren. A partire dal 1979 sarebbe però stata protagonista in ambito rock-pop, sia con i Pretenders, sia come solista.

Shane MacGowan molto prima dei Pogues

Per quanto concerne la scena britannica non sarebbe tutto, dato che quasi ogni esponente del post-punk anni Ottanta aveva prima fatto parte di un gruppo punk, ma pochi di costoro hanno raggiunto una notorietà davvero ampia conservandola fino ai giorni nostri. Impossibile però non menzionare un inglese "adottivo" come **Nick Cave**: in Australia guidava i Boys Next Door, che con il trasferimento a Londra nel 1980 si sarebbero ribattezzati Birthday Party, e benché atipici rispetto ai canoni rientrano perfettamente nel discorso. E infine, giacché siamo in Italia, come dimenticare **Enrico Ruggeri** e il suo percorso nei Decibel, che qui da noi sono stati pionieri del genere? A differenza di tanti che tendono a nascondere certi trascorsi, Ruggeri non ha mai smesso di vantarsene, arrivando addirittura a scriverci una canzone – *Punk (prima di te)*, 1990 – e nel 2004 a confezionare, con lo stesso titolo, un intero album di cover e autocover in tema.


Crushed Butler: "punk" già nel 1969

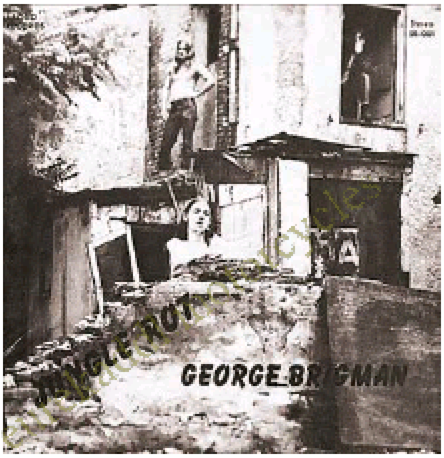
PROTO-PUNK

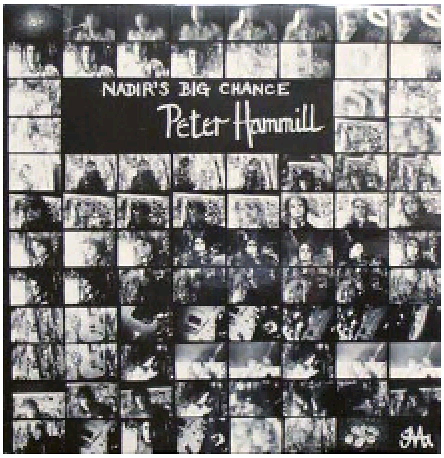
I padri inconsapevoli

IL PUNK PRIMA DEL PUNK? ECCO VENTI CANZONI INCISE TRA IL 1969 E IL 1975, PER LO PIÙ OSCURE, CHE PER MOLTI VERSI AL PUNK SI POSSONO ASSIMILARE. PROVARE PER CREDERE

Proto-punk, chi era costui? Lo sanno tutti, anche quanti non hanno studiato greco: quello che è venuto prima del punk, non sotto il profilo strettamente temporale (altrimenti il rock pre-1976 sarebbe sempre proto-punk, no?) ma nel senso di "*ciò che era punk prima che il punk venisse codificato come tale*". Parrebbe facilissimo ma non lo è affatto, e

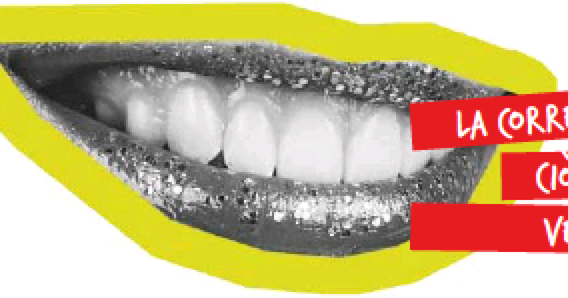
per rendersene conto basta uno sguardo a libri (anche "d'autore"), articoli, siti, forum di musicofili: qualsiasi canzone apparsa prima del fatidico 1976 – l'anno degli esordi a 45 giri di Ramones, Damned, Sex Pistols, Saints e Crime, per citare solo alcuni dei padri fondatori del punk storicizzato come tale – che sia un po' rozza-cattiva-selvaggia-veloce, e che magari abbia un testo in qualche modo legato all'idea di contestazione non necessariamente focalizzata su qualcosa di specifico, viene classificata come proto-punk. Ecco quindi che nella categoria finiscono Eddie Cochran e Bo Diddley, Kingsmen e Trashmen, Sonics e Monks, Velvet Underground e Who, Fugs e David Peel, oltre a un'infinità di band garage dei *Sixties* e glam dei *Seventies* e underground/alternative delle stesse epoche. Un (gran bel) caos dal quale è arduo non essere disorientati, nonostante critica e pubblico si prodighino nel cercare di giustificare l'accozzaglia tirando in ballo il concetto di attitudine.





Anzi, più che "nonostante" bisognerebbe forse dire "proprio perché".
Sia chiaro, eh: l'attitudine punk non è mica un'invenzione bislacca. Tutt'altro. La tendenza di solito innata a suonare in chiave sporca e riottosa, se non addirittura con intenti trasgressivi e di rottura, esiste eccome, e tutti gli artisti summenzionati – e moltissimi altri – la posseggono o l'hanno posseduta (e liberata) durante l'intero arco delle loro carriere o per una o più fasi di esse. Il problema, però, è che quando si lascia la strada maestra dell'oggettività per imboccare quella delle impressioni, delle sensazioni e delle suggestioni il rischio di scivolare o cadere rovinosamente è sempre in agguato. E allora, come uscirne? Detto, fatto. Niente album, perché Lp totalmente proto-punk non esistono (non dite "ma come, e gli Stooges?", sbagliereste), né 45 giri, perché una simile restrizione avrebbe escluso cose formidabili, bensì venti canzoni incise fra quel 1969 in cui il rock entrava in una nuova era concettualmente svincolata dai *Sixties* e quel 1975 che vedeva –

New York Dolls, 1973: Sylvain Sylvain, Arthur Kane, David Johansen, Jerry Nolan, Johnny Thunders (foto Michael Putland)



LA CORRETTA DEFINIZIONE DI PROTO-PUNK? CIÒ CHE ERA PUNK PRIMA CHE IL PUNK VENISSE CODIFICATO COME TALE

ma solo a dicembre, con il varo dell'omonimo fan/magazine newyorkese – lo sdoganamento ufficiale della parola "punk". Canzoni "incise" e non per forza immortalate su disco in quel periodo, perché ricerche a posteriori hanno portato su vinile e/o Cd molto materiale di grande interesse allora rimasto inedito. Al di là delle questioni "tecniche", i requisiti stilistici richiesti per l'ammissione al gotha del proto-punk sono stati tre. Il primo, che la scrittura vantasse marcate affinità con quella dei tipici brani punk: sintetizzando al massimo, irruenza, grinta, trame lineari, concisione. Il secondo, che il suono fosse grezzo, abrasivo, graffiante e (prevalentemente) chitarristico, oltre che affiancato a una voce

più o meno cruda, aggressiva e indolente. Il terzo, che il testo veicolasse un "messaggio" di malessere o ribellione, ancor meglio se espresso in modo esplicito, da bollino "parental advisory" che in quei giorni era però ancora lungi da venire. Va da sé che non tutte le canzoni qui segnalate corrispondono al 100% a tale identikit, ma non c'è dubbio che parecchie di esse si potrebbero scambiare per oscuri inni (mancati) del '77. E a chi osservasse che un metodo quasi scientifico come quello appena descritto non sia granché in sintonia con una materia "emotiva" come il rock, si risponderebbe solo che un certo rigore è preferibile alla superficialità (perché alla malafede non si vuol proprio credere) con la quale il proto-punk viene fin troppo spesso menzionato. Tra i titolari di questi venti brani ci sono nomi decisamente noti come New York Dolls, MC5, Dictators, Pink Fairies, Modern Lovers e Iggy Pop, oltre a una (mezza) sorpresa come Peter Hammill; ci sono i da poco (ri?)scoperti Death, gli Electric Eels e i Rocket from the Tombs, nonché la prima incarnazione degli Heartbreakers, ma il resto è davvero roba da "predatori del proto-punk perduto"… e peccato aver dovuto rinunciare a gemme come *Drop Dead* dei Punks e *(I'm) Psychotic* dei Berlin Brats, in quanto di una manciata di mesi più recenti dell'invalicabile 1975.
Vero punk *ante litteram*, allora. Canzoni che non nacquero per cambiare il mondo – e, infatti, non lo cambiarono – e che, con rare eccezioni, aspiravano sì e no a farsi sentire fuori dalle cantine umide e sudicie dove venivano provate e riprovate perché tanto non c'era niente di meglio da fare; in qualche localaccio davanti a quattro gatti con l'approdo al vinile visto come una chimera. Canzoni genuine, insomma, composte e interpretate da perdenti spesso neppure belli ai quali il destino cinico e baro ha negato persino i canonici – secondo Andy Warhol – quindici minuti di gloria; una genuinità, va detto, che non si riscontra nella musica di moltissimi loro inconsapevoli figli e nipoti, che del punk da cui il "proto" discende hanno rimosso la sostanza e si sono limitati a perpetuarne, per convenienza, la forma. A regnare in questi "venti", o almeno in tre quarti di essi, è invece solo l'urgenza, pura e incontaminata: qualcosa di splendido, anche se/quando l'estetica può causare raccapriccio.

James Williamson e Iggy Pop

SONO STATO PUNK PRIMA DI TE

20 brani punk prima del punk

George Brigman – Jungle Rot
(da JUNGLE ROT, Solid 1975)
Un disadattato di Baltimora con chitarra al vetriolo: tra blues, hard, acidità, decadenza, tedio.

Coloured Balls – Won't You Make Up Your Mind
(da BALL POWER, EMI 1973)
Da Melbourne, Australia. Sporcizia, cattiveria, velocità mozzafiato per i tempi.

Crushed Butler – It's My Life
(da UNCRUSHED, Radio Heartbeat 2009; registrato 1969)
Lo scazzo e la rabbia di tre diciottenni proletari dei sobborghi londinesi.

Death – Freakin' Out
(da ...FOR THE WHOLE WORLD TO SEE, Drag City 2009; registrato 1974)
Tre afroamericani di Detroit che suonavano punk nella prima metà dei Settanta? No, non è uno scherzo.

The Dictators
Master Race Rock
(da GO GIRL CRAZY!, Epic 1975)
Potenza, ruvidezza e divertimento da New York: coatti, ok, ma irresistibili.

Electric Eels – You're Full Of Shit
(da GOD SAYS FUCK YOU, Homestead 1991; registrato 1975)
Cleveland, Ohio: uno sfogo brutale/demenziale, con un titolo che non lascia spazio a dubbi.

Frankenstein – Sonic Reducer
(da EVE OF THE DEAD BOYS, Hell Yeah 1995, 10"EP; registrato 1975)
Prove generali di Dead Boys: un capolavoro del punk in veste primordiale.

Peter Hammill
Nadir's Big Chance
(da NADIR'S BIG CHANCE, Charisma 1975)
Il leader dei Van Der Graaf Generator in una veste per molti insospettabile.

Heartbreakers
Love Comes In Spurts
(da Richard Hell
TIME, Matador 2002; registrato 1975)
Johnny Thunders e Richard Hell, con un inno che sarà dei Voidoids in versione sguaiatissima.

Iggy & the Stooges
Gimme Some Skin
(Siamese 1977, 45 giri; registrato 1972)
La più devastante canzone "perduta" degli Stooges. Garantiscono Iggy Pop e James Williamson.

Andrew Matheson and the Brats – Chez Maximes
(da GROWN UP WRONG, Mercury 1975)
L'equivalente britannico dei New York Dolls, con giusto un pizzico di sobrietà in più.

MC5 – The American Ruse
(da BACK IN THE USA, Atlantic 1970)
Da Detroit, due minuti e mezzo di fuoco contro l'illusione dell'American Dream.

Modern Lovers – She Cracked
(da THE ORIGINAL MODERN LOVERS", Mohawk 1981; registrato 1973)
Il giovane Jonathan Richman getta un ponte fra i Velvet Underground e il punk da venire.

Nervous Eaters – Just Head
(Rat 1979, 45 giri; registrato 1975)
Quando Boston bruciava: due minuti meno un secondo di punk'n'roll al fulmicotone.

New York Dolls – Trash
(da NEW YORK DOLLS, Mercury 1973)
R'n'r aggressivo, sudicio, degenerato, a suo modo oltraggioso; la Big Apple pre-punk, insomma.

Pink Fairies – Teenage Rebel
(da NEVER NEVER LAND, Polydor 1971)
La durata e gli assolo non sono proprio punk, ma tutto il resto senz'altro sì.

Mike Rep and the Quotas
Rocket To Nowhere
(Moxie 1978, 45 giri; registrato 1975)
Voce stridente, chitarrone iperdistorto, ritmica minimale, sound lo-fi. Il tutto dall'Ohio.

Rocket from the Tombs – Frustration
(da THE DAY THE EARTH MET...., Smog Veil 2002; registrato 1975)
Cleveland, Ohio, prima di Pere Ubu e Dead Boys, con un titolo che dice tutto.

Stormtrooper
I'm A Mess (Solent 1977, 45 giri; registrato 1975)
Un giovane balordo inglese tra risse, alcool e droghe: storia molto punk, con sound in sintonia.

Third World War
Working Class Man
(da THIRD WORLD WAR, Fly 1971)
Scheletrico, primitivo, feroce, graffiante: un manifesto della Londra proletaria.

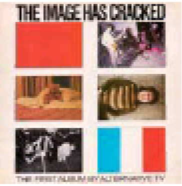
Il punk dei Settanta in trentatrè 33 giri

Trentatré album punk imperdibili, selezionati anche in modo da rappresentare le diverse "sottotendenze" del genere, tutti usciti (o incisi, nel caso di postumi) tra quel 1976 in cui il fenomeno iniziò a essere documentato e quel 1979 dopo il quale, benché di musica formidabile continuasse a essercene tanta, sarebbe stato improprio parlare di punk "delle origini".

THE ADVERTS
CROSSING THE RED SEA
Anchor, 1978

Sotto il profilo musicale è forse il massimo capolavoro del primo punk britannico: furia iconoclasta e ricerca melodica equilibrate in undici brani tanto tesi e aggressivi quanto avvolgenti, le cui atmosfere un po' cupe fungono da ideale sfondo al canto "caldo" di T.V. Smith. Un debutto splendido, in cui ogni traccia – da *One Chord Wonders* a *No Time To Be 21*, da *New Church* a *Safety In Numbers*, da *Bored Teenagers* a *On The Roof* (e che follia non inserire anche la formidabile *Gary Gilmore's Eyes*, edita al tempo solo su singolo, che fu n. 18 UK) – è dotata del carisma dell'inno; e una band senza eguali ma sfortunata, che avrebbe meritato ben di più della fama di (pur ampio) culto che ha invece ottenuto.

ALTERNATIVE TV
THE IMAGE HAS CRACKED
Deptford Fun City, 1978



Folgorato dal punk tanto da diventarne uno dei teorici sulla sua fanzine «Sniffin' Glue», Mark Perry non resisteva alla tentazione di passare dall'altra parte della barricata. Improvvisatosi cantante, chitarrista e compositore fondava così gli Alternative TV, dedicandosi a un rock'n'roll per lo più essenziale, elementare e abrasivo in cui affiorano a tratti altre influenze: un punk *sui generis*, non sempre violento e fragoroso, la cui migliore espressione è nei solchi di questo esordio a 33 giri e di vari singoli altrettanto secchi e stralunati che gli fecero da corollario, tenuti fuori dal vinile originale – che comunque contiene il piccolo inno *Action Time Vision* – ma saggiamente recuperati in varie ristampe.

ANGELIC UPSTARTS
TEENAGE WARNING
Warner Bros, 1979

Tra i beneficiari del vuoto di band carismatiche creatosi in Gran Bretagna con il declino della scena punk delle origini, gli Angelic Upstarts ottennero il contratto major grazie all'ottimo singolo d'esordio *The Murder Of Liddle Towers*. Prodotto da Jimmy Pursey degli Sham 69, questo primo Lp è la miglior prova del quartetto di Newcastle: crudo e sguaiato nelle sue trame infarcite di stacchi e cori, paradigmatiche di uno stile cruciale per lo sviluppo dell'Oi!, ma anche ricco di canzoni di sicuro impatto come la title-track, *I'm An Upstart*, *Never Again* o la stessa *Liddle Towers*. Nel bene e nel male, uno dei dischi-simbolo dell'epoca, dove i limiti creativi sono ampiamente compensati dalla grande energia.

Avengers

AVENGERS

AVENGERS
CD Presents, 1983

Sarebbe stata davvero una vergogna se a tramandare il mito degli Avengers ci fossero stati solo WE ARE THE ONE e THE AMERICAN IN ME, i due Ep confezionati dal quartetto di San Francisco nella sua breve esistenza. Invece, per fortuna, è arrivata questa antologia di provini, outtake e brani già editi, sempre più estesa nelle sue numerose ristampe, che spiega senza possibilità di equivoco perché la band della bravissima cantante Penelope Houston vada considerata uno dei cardini del punk USA: brani incisi nel triennio 1977-1979, vertici di un repertorio tanto vivo e istintivo nelle interpretazioni quanto irresistibile per freschezza, bontà di scrittura, entusiasmo, forza trascinante. Anzi, travolgente.

BUZZCOCKS

ANOTHER MUSIC
IN A DIFFERENT KITCHEN
United Artists, 1978

La fama dei Buzzcocks di Manchester, abilissimi artefici di un punk-pop dinamico e coinvolgente oltre che ricchissimo di ironia, è dovuta in massima parte a una lunga sequenza di pirotecnici 45 giri, con *Orgasm Addict*, *What Do I Get?*,

Cockney Rejects

Love You More ed *Ever Fallen In Love* sugli schudi (si veda al proposito la straordinaria antologia SINGLES GOING STEADY). In questa prima opera adulta, che di quelle gemme contiene solo *I Don't Mind*, Pete Shelley e compagni mostrano invece il loro volto più ruvido e spigoloso, senza le convenzioni e i freni compositivi imposti dal piccolo formato ma con un estro e una personalità – specie per quanto concerne l'uso delle voci – sconosciuti a molti protagonisti del panorama britannico.

THE CLASH

THE CLASH
CBS, 1977

Elementare e musicalmente approssimativo, il debutto dei Clash. Suonato con il cuore e proprio per questo impetuoso come un fiume in piena. Canzoni urlate/sputate con rabbia, che esprimono molto più di quanto i testi-slogan facciano di primo acchito intendere, e canzoni che ascolto dopo ascolto acquistano in autorevolezza, fascino e addirittura – è solo un'impressione, ma così verosimile da sembrare reale – spessore musicale. Senza i Clash, il punk britannico non sarebbe stato lo stesso, e senza questo loro omonimo 33 giri il "combat rock" avrebbe avuto molti meno inni da tramandare ai posteri: basti pensare a *White Riot*, *Career Opportunties*, *I'm So Bored With The USA*, *London's Burning* o *Garageland*.

COCKNEY REJECTS

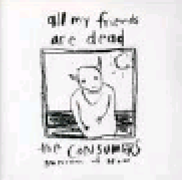
GREATEST HITS VOL. 1
EMI, 1980

Alla fine del 1979, quando questo disco fu inciso, i *kids* non erano uniti come auspicava Jimmy Pursey degli Sham 69 (qui produttore), ma divisi in due schiere: quelli con un gusto musicale più pronunciato, che in genere preferivano le band americane, e quelli del "basta far casino", devoti a U.K. Subs, Angelic Upstarts e Cockney Rejects. Ricorrendo a un paragone di tipo calcistico, tifosi moderati da un lato e hooligan dall'altro. Primo di tre "greatest hits" che non sono antologie ma ▶▶

normali album, l'esordio del quartetto di Londra è uno sguaiato ma lodevole manifesto di "punkitudine" da proletari scurrili e un po' cazzoni: forse l'unico "vero" e ruspante, prima che il relativo successo portasse a un'insipida routine.

THE CONSUMERS

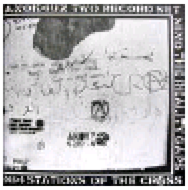
ALL MY FRIENDS ARE DEAD
In The Red, 1995



Segreto tra i meglio riposti del primo punk USA, i Consumers ebbero pur relativa gloria grazie a questa pubblicazione dei loro demo, che dimostrò come la band di Phoenix trapiantata in California – in organico il chitarrista Paul B. Cutler, poi in Vox Pop, 45 Grave e Dream Syndicate – meritasse di essere considerata "mitica" non solo dai collezionisti. Gli undici episodi del disco testimoniano infatti di un gruppo stilisticamente a metà fra Ramones e Sex Pistols, capace di sfoggiare un songwriting quasi sempre notevolissimo (almeno *Anti Anti Anti*, *My Type*, *Consumers*, *Get Out* e *Punk Church* sono autentici inni) e una travolgente ferocia; incredibile che, ai tempi, non abbia realizzato neppure un singolo.

CRASS

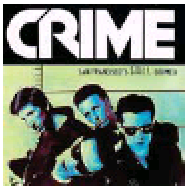
STATIONS OF THE CRASS
Crass, 1979



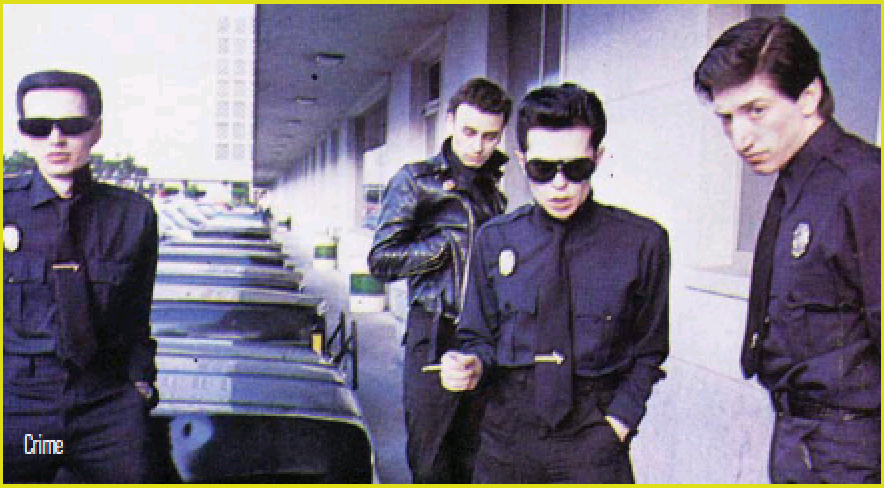
Hippy-punk? Non un ossimoro, visto che i membri della band britannica conducevano vita comunitaria e si dichiaravano apertamente anarchici. La pace e l'amore c'entravano però fino a un certo punto, come dimostrato dalle istanze politico-sociali portate avanti con iniziative ribelli e testi ferocissimi (rozzamente) intepretati con il supporto di musiche non necessariamente violente ma sempre aspre e spigolose. Primo album (doppio, per di più) del percorso, STATIONS OF THE CRASS è grezzo, scheletrico, visionario e stralunato, ma lucido nel predicare un punk "di sostanza" più che di forma: il verso "*They say we're trash / Well, the name is Crass, not Clash*" (*White Punks On Hope*) dice a ben vedere già tutto.

CRIME

SAN FRANCISCO'S STILL DOOMED
Swami, 2004



Saranno stati le pose arroganti, il contrasto fra la sigla sociale e le uniformi da poliziotti abitualmente indossate, il valore dei singoli *Hot Wire My Heart* e *Frustration* (1976 e 1977) o l'avere di fatto voluto rimanere underground, ma nessuna band punk californiana ha affascinato i cultori come il quartetto guidato dai cantanti/chitarristi Johnny Strike e Frankie Fixx. I Crime sarebbero però diventati famosissimi se avessero voluto pubblicare un album, magari con la stessa scaletta di questa straordinaria raccolta di materiali d'archivio del 1978/79: ventidue brani all'insegna di un punk'n'roll crudo, scuro e selvaggio, frutto di una relazione malata e drogata tra Stooges e Velvet Underground.



Crime

DAMNED

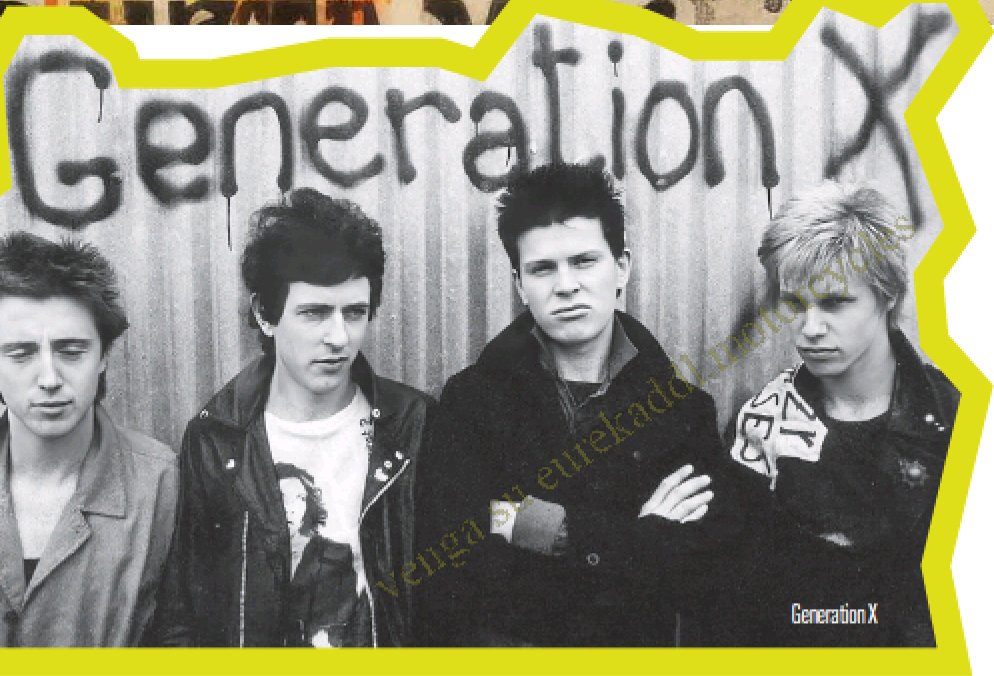
DAMNED DAMNED DAMNED
Stiff, 1977

Non possedendo la furbizia e la vocazione all'oltraggio dei Sex Pistols né il carisma barricadero dei Clash, i Damned sono ricordati come la "terza forza" del punk britannico dei Settanta, benché della rumorosa schiera siano stati i primi a pubblicare un singolo, a realizzare un Lp e a esibirsi negli USA. Dotati di un particolare humour (il cantante si vestiva da vampiro e il bassista da ballerina), gli scatenati ragazzi londinesi hanno segnato la storia con quest'esordio prodotto da Nick Lowe, all'insegna di un r'n'r sporco, ruvido ed essenziale; almeno *New Rose*, *So Messed Up*, *Stab Your Back* e *Neat Neat Neat* sono inni, mentre la cover di *1970* degli Stooges è un affidabile test di paternità.

THE DEAD BOYS

YOUNG, LOUD & SNOTTY
Sire, 1977

Meglio questo esordio o il suo più "meditato" seguito WE HAVE COME FOR YOUR CHILDREN? Accertato che il quintetto di Stiv Bators e Cheetah Chrome, piombato a New York dall'Ohio, è stato



Generation X

uno dei protagonisti più straordinari del primo punk d'oltreoceano, senza nulla voler togliere ad altri gioielli come *Ain't Nothing To Do* o *Down In Flames* a indirizzare la scelta a favore di YOUNG, LOUD AND SNOTTY è l'inarrivabile *Sonic Reducer*, composta da Cheetah Chrome e David Thomas dei Pere Ubu quando ambedue erano nei Rocket from the Tombs. L'intera scaletta esplode comunque di devastante furia post-Stooges: caotica, ruvida, torbida, sguaiata e non sempre a fuoco, ma meravigliosamente viva e minacciosa.

DICKIES

THE INCREDIBLE SHRINKIN' DICKIES
A&M, 1979

Pur non essendosi mai guadagnate le simpatie dei punk più oltranzisti, soprattutto a causa dei loro atteggiamenti burleschi, i californiani Dickies hanno dimostrato in più occasioni di possedere notevoli qualità: come nel caso, ad esempio, di questo primo album, che attraverso tredici esilaranti episodi – tra i quali le cover, naturalmente acceleratissime come nelle abitudini del quintetto, di *Paranoid* dei Black Sabbath, *Eve Of Destruction* di Barry McGuire e *She* dei Monkees – esalta un punk'n'roll un po' ridondante negli arrangiamenti e demenziale nell'approccio canoro ma irresistibile per forza d'urto e capacità di divertire. Oltre che privo, visto l'estro della formula, di termini di paragone diretti.

THE FALL

LIVE AT THE WITCH TRIALS
Step-Forward, 1979

Nel circuito punk, i Fall di Manchester erano una magnifica anomalia: ok, non eccellevano per tecnica, scrivevano la loro musica sulla spinta dell'urgenza ed erano crudi-cattivi-incazzati, ma oltre a non amare gli slogan di facile presa e non avere il look "giusto" (niente spille da balia, niente capelli tenuti su con il sapone, niente spille e toppe provocatorie) proponevano brani allucinati e sghembi, testi brillanti e a loro modo "colti" ma di non proprio agevole comprensibilità e canto oscillante tra una rabbia mai davvero brutale e la declamazione svogliata. Punk non canonico ma senza dubbio punk, come il loro unico fulcro Mark E. Smith non ha del resto mancato di rimarcare in decenni di carriera.

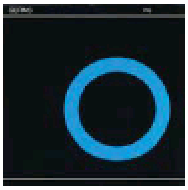
GENERATION X

GENERATION X
Chrysalis, 1978

Punk? Sì, punk, anche se alla notevole carica mostrata dal gruppo nei primi demo e sui palchi non ha certo giovato la produzione di Martin Rushent. Già agli inizi il quartetto londinese – il cui frontman era un giovanissimo Billy Idol – si trovava comunque a suo agio con il (power) pop, peraltro impastato con assortite sporcizie: lo dice un primo album brioso e godibile a dispetto di qualche scivolone, ideale chiusura del poker "punk-pop britannico del '77" sugli altri due vertici del quale sono collocati Buzzcocks, Undertones e Jam. Assurdo che dalla scaletta d'epoca siano stati esclusi i precedenti singoli-capolavori *Your Generation* e *Wild Youth*, per fortuna aggiunti in quelle di svariate ristampe.

GERMS

(GI)
Slash, 1979



Al di là delle abissali differenze in termini di successo, per alcuni versi l'unico, autentico album dei Germs sta al punk californiano come NEVER MIND THE BOLLOCKS a quello inglese. Ed è forse quello che meglio di ogni altro incarna il senso ultimo – ribellione, violenza, eccesso formale, nichilismo, oltraggio – della complessa "filosofia punk". Non c'è spazio per i sogni, come sottolineato dal canto animalesco di Darby Crash, ➡

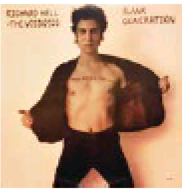
dalla chitarra dirompente di Pat Smear, dalla degenerazione dell'interminabile *Shut Down* (nove minuti e quaranta secondi!) e dall'efferatezza degli altri quindici brani; nonché, come si potrebbe rimarcare, dal sacrificio senza appello del frontman nel tragico rito dell'overdose.

Ruts

HEARTBREAKERS
L.A.M.F.
Track, 1977

Il r'n'r "di strada" dei New York Dolls, sfrondato degli accenti glam, per dodici brani ai quali una produzione un po' esile (superiore il remix del 1984, L.A.M.F. REVISITED) non ha sottratto vigore e potenzialità "sovversive": questo l'esordio a 33 giri di Johnny Thunders e Jerry Nolan con la loro nuova band dopo la fine delle Bambole e il necessario trasferimento a Londra per cavalcare l'onda di quel punk del quale potevano ritenersi tra i padrini. Con il senno di poi, specie al confronto con i concerti (si veda il LIVE AT MAX'S KANSAS CITY del 1979), si sarebbe potuto fare di più, ma le irresistibili *Born To Lose* e *Chinese Rocks*, entrambe anche su singolo, compensano abbondantemente le lacune.

RICHARD HELL & THE VOIDOIDS
BLANK GENERATION
Sire, 1977

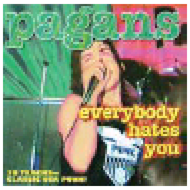


Punk forse più nello spirito e nelle intenzioni che nel sound, benché la voce isterica di Richard "Inferno" Meyers e le chitarre deliranti e visionarie di Robert Quine e Ivan Julian irruvidiscano non poco brani comunque influenzati dal coevo art rock newyorkese. Punk che rifiuta la logica della violenza fine a se stessa preferendo declinarlo con poetici toni maudit, essenzialità r'n'r e non caos sconclusionato, capacità di affrontare le proprie insoddisfazioni senza piangersi addosso: punk "intellettuale", insomma, con cuore e cervello bilanciati in dieci canzoni delle quali almeno tre – *Love Comes In Spurts*, la lunga *Another World* e la magnifica title-track – vantano l'autorevolezza dei testi sacri.

THE JAM
IN THE CITY
Polydor, 1977

Grinta e irriverenza sono senza dubbio di stampo punk, anche se look e riferimenti musicali – pop dei *Sixties*, r&b, soul – tradiscono la devozione alla filosofia Mod. Partoriti a Woking, Surrey, ma adottati dalla fertile scena londinese del 1976, i Jam non si preoccupavano delle barriere di genere e davano vita a una miscela spumeggiante e atipica, dove le incertezze che a tratti affiorano nel songwriting non bastano a soffocare un feeling cui è difficile resistere. Omaggio alle radici e contemporanea dissacrazione delle stesse, IN THE CITY è più vicino ai Who di MY GENERATION che ai Sex Pistols... ma per il gruppo, e soprattutto per il suo leader Paul Weller, è l'inizio di un'irresistibile ascesa.

THE PAGANS
EVERYBODY HATES YOU
Crypt, 1994



Al primo album i Pagans – da Cleveland, Ohio – arrivarono solo in corso di tardiva (ma positivissima) *reunion*, ma nel triennio 1977-1979 avevano dato alle stampe quattro 45 giri di eccezionale caratura. Quelle sette canzoni, tra le quali spiccano *Not Now No Way*, *I Juvenile* e la stratosferica *What's This Shit Called Love?*, costituiscono l'ossatura di EVERYBODY HATES YOU, che rincara la dose di punk'n'roll non privo di inflessioni garage con un'altra ventina di inediti da session della stessa epoca: materiale incendiario che, pur aderendo ai canoni del punk più sferragliante, acido e selvaggio, mette in evidenza saldi lega-

mi con la tradizioni rock, come dichiarato dalle cover di Willie Dixon, Rolling Stones o Who.

RADIO BIRDMAN

RADIOS APPEAR
Trafalgar, 1977

Un sound che guarda indietro oltre che avanti, quello degli australiani Radio Birdman, costruito shakerando spunti di MC5 e Stooges in un cocktail di inebriante aggressività e proiettandoli inconsapevolmente nel 1977 della rivoluzione punk. Incontaminato come solo i figli del decentramento geografico riescono a essere, in questo primo Lp il gruppo di Sydney inanellò sfrenati r'n'r e affascinanti ballate agrodolci, impressionando con la perizia chitarristica di Deniz Tek e la verve canora di Rob Younger, oltre che con un'ispiratissima grafia compositiva e con l'atmosfera senza tempo che sembra avvolgere la scaletta. Come datare *Descent Into The Maelstrom*, *Love Kills*, *Anglo Girl Desire* o *New Race*?

RAMONES

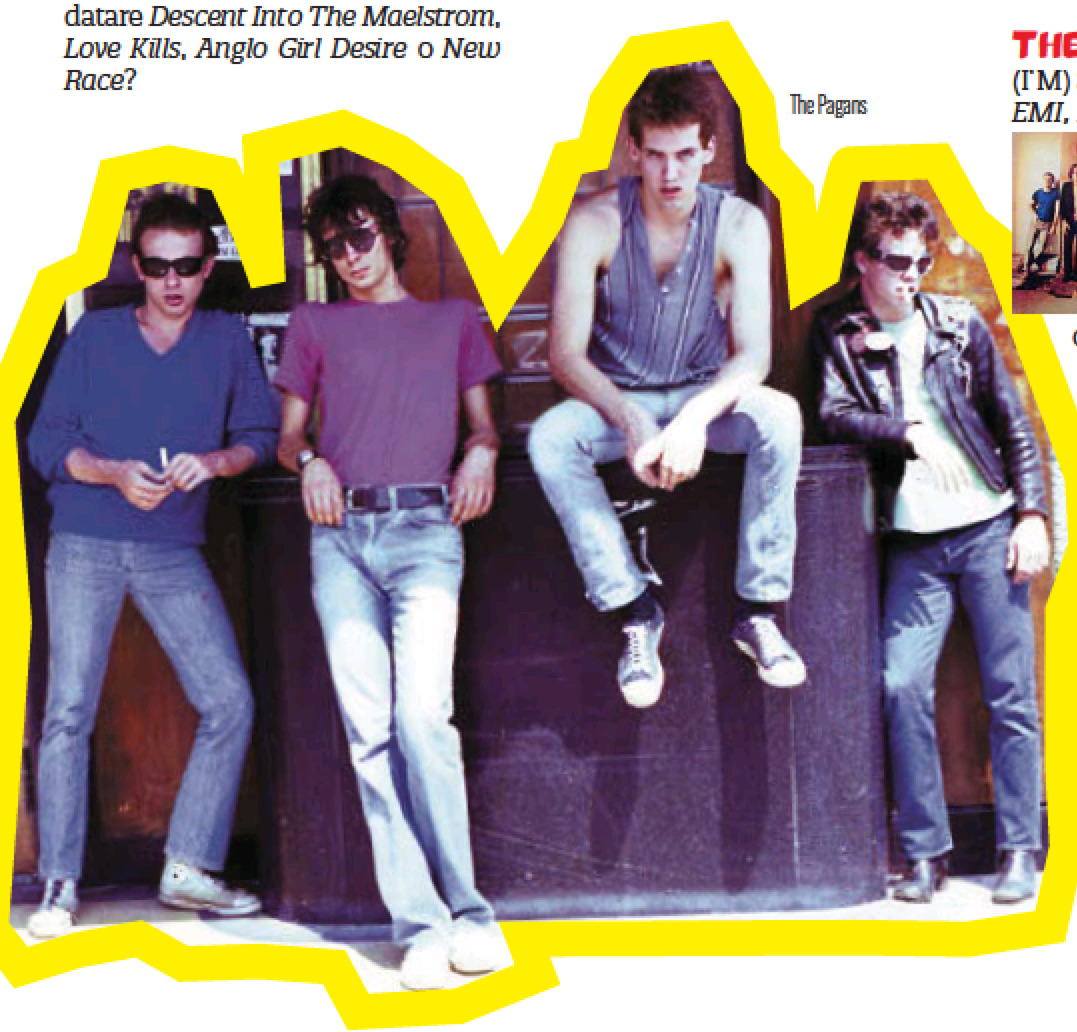
RAMONES
Sire, 1976

Con i loro frenetici *one-two-three-four* e i loro pezzi da due minuti e tre accordi i Ramones hanno cambiato la storia del rock, provando che anche con limitatissime capacità tecniche era possibile pubblicare dischi e addirittura avere successo. Tutto il punk ha preso il via dal pop-surf-r'n'r accelerato e graffiante ma ricco di irresistibili melodie dei quattro finti fratelli newyorkesi, di cui questo debutto – iconico già dalla copertina – costituisce la più genuina delle testimonianze. In ventinove minuti, quattordici travolgenti gioiellini di rabbia e demenzialità adolescenziale, con *Beat On The Brat*, *Judy Is A Punk*, *Loudmouth* e soprattutto *Now I Wanna Sniff Some Glue* e *Blitzkrieg Bop* a brillare di più.

RUTS

THE CRACK
Virgin, 1979

Se un destino crudele non avesse loro sottratto la voce e l'anima di Malcolm Owen, i Ruts sarebbero di sicuro divenuti uno dei gruppi di punta del rock britannico degli anni Ottanta. Lo dimostra senza possibilità di smentita THE CRACK, unico album non postumo del quartetto londinese, dodici tracce che sposano carisma, impegno sociale e maturità compositiva e interpretativa sull'altare di un punk "evoluto" – *Babylon's Burning* e *Something That I Said* due momenti top – non privo di assonanze con quello dei Clash: sia per la timbrica "alla Joe Strummer" dell'indimenticabile frontman, sia per la brillantezza delle aperture al reggae, più evidenti che mai nello splendida *Jah War* pubblicata anche come singolo.



The Pagans

THE SAINTS

(I'M) STRANDED
EMI, 1977

La perfetta sintesi fra il suono secco e monolitico dei primi Ramones e quello più anarchico e sferragliante dei Sex Pistols in una dozzina di brani – *Erotic Neurotic*, *No Time*, *Demolition Girl*, la cover di *Wild About You* dei connazionali Missing Links e la stratosferica title-track alcuni dei più significativi – all'insegna della più appassionata visceralità. Australiani di Brisbane, i Saints sfidarono l'handicap del vivere alla periferia dell'impero con l'arma mai spuntata del r'n'r, concependo un disco di debutto di rara efficacia; chissà se a im-

pedir loro di ripetersi ai medesimi livelli è stato un naturale processo di involuzione o il contatto con il fagocitante music business britannico.

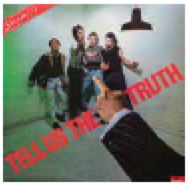
SEX PISTOLS

NEVER MIND THE BOLLOCKS, HERE'S THE SEX PISTOLS
Virgin, 1977

Anarchy In The U.K., *God Save The Queen*, *Pretty Vacant* e *Holidays In The Sun* sono i singoli che in un annetto, assieme alle tante provocazioni filo-situazioniste allestite in combutta con il geniale manager Malcolm McLaren, hanno creato la leggenda dei Sex Pistols. Sfilano tutti e quattro, in questo unico, vero album della band, affiancati ad altri otto irresistibili "oltraggi", in un vorticoso incedere di trame r'n'r corrotte e violente – eppure, scavando a fondo, "pop", oltre che meno grezze e più studiate di quanto sembri – dominate dal canto beffardo dello sciamano del disagio Johnny Rotten. Davvero niente male, per quattro teppistelli londinesi convinti che non ci fosse un futuro, per loro e per nessuno.

SHAM 69

TELL US THE TRUTH
Polydor, 1978



Nonostante l'attività intensa (seppure intermittente) e la ricca discografia, gli Sham 69 non hanno lasciato ai posteri granché di memorabile: a ben vedere, solo questo discreto 33 giri di debutto, il suo successore THAT'S LIFE (sempre del 1978) e il classicissimo singolo uscito a metà fra l'uno e l'altro, *If The Kids Are United*. Paradossalmente, però, il suono del gruppo londinese – elementare e strutturalmente non molto compatto, oltre che contrassegnato dall'enfasi canora forse eccessiva di Jimmy Pursey – ha vantato infiniti tentativi di imitazione; e l'aver tracciato una strada è più che sufficiente per attribuire alla formazione un ruolo di primo piano nelle gerarchie del punk britannico.

SKREWDRIVER

ALL SKREWED UP
Chiswick, 1977

Oltre alle idee di estrema destra, questi quattro skinhead di Blackpool hanno sulla coscienza l'essere stati (fortuiti) padrini dell'Oi!, alimentando così gli eterni equivoci sugli orientamenti politici dell'intera scena. Non considerando il "peccato originale", si scoprirà però una band determinata e capace, che assieme ai coevi Sham 69 ha saputo gettare le fondamenta del punk di strada dei vari Angelic Upstarts e Cockney Rejects. Limitando i discorsi alla musica, non si può negare che ALL SKREWED UP sia un album – una curiosità: si ascolta a 45 giri – di qualità, rozzo ma efficacissimo: in particolare per quanto riguarda uno dei tredici brani, *An-ti-so-cial*, che dell'Oi! è tuttora uno degli inni.

STIFF LITTLE FINGERS

INFLAMMABLE MATERIAL
Rough Trade, 1979

Materiale infiammabile, altamente infiammabile, dal rovente Ulster: ritmiche esplosive, chitarra assassina e voce al vetriolo per un album – il primo nella lunga carriera del quartetto di Belfast – che esprime tutta la rabbia di un popolo martoriato da un'antica e sanguinosa faida. *Suspect Device*, *Alternative Ulster* e *White Noise* sono raffiche di mitragliatrice, il reggae scarnificato di *Johnny Was* (una cover di Bob Marley) una nube di gas tossico... e peccato che con il passaggio alla Chrysalis e il relativo ammorbidimento i ragazzi non abbiano saputo mantenere le promesse di questo esordio: tra i tanti della loro generazione, erano forse gli unici a possedere i mezzi per oscurare il mito dei Clash.

THE STRANGLERS

NO MORE HEROES
United Artists, 1977

Non troppo amati da una frangia di *kids* per l'uso importante delle tastiere e per la loro età superiore alla media, gli Stranglers sono

Sham 69

comunque stati sostanzialmente punk, seppure in modo atipico, almeno per i primi due Lp e per i singoli che li hanno accompagnati. Non facile decidere chi sia più meritevole tra l'esordio RATTUS NORVEGICUS, sempre del 1977, e il suo successore, ma a far vincere sul filo di lana il secondo è la sua title-track, un pezzo micidiale nel "tiro" (sugli scudi il basso vulcanico di Jean-Jacques Burnel) tanto quanto nel testo emblematico, magnificamente cantato dal chitarrista e frontman Hugh Cornwell. Forse, i più originali protagonisti del 1977 britannico.

The Undertones

U.K. SUBS

ANOTHER KIND OF BLUES

RCA, 1979

Avendo preso per un soffio l'ultimo treno del '77, e potendo quindi vantare l'appartenenza alla prima ondata (ma non la primissima) del punk d'oltremanica, gli U.K. Subs si sono improvvisamente trovati – complici i ritiri o i cambiamenti di genere di pressoché tutti i loro colleghi – ad avere in mano la leadership della scena, o almeno di quella sua parte che, l'avesse vissuta o no, guardava con rimpianto alla breve stagione delle origini. Dei tanti album pubblicati dalla band di Charlie Harper, ai tempi già trentacinquenne, ANOTHER KIND OF BLUES non è il migliore ma è certo il più classico, idoneo a inquadrare uno stile acerbo sul piano formale ma a suo modo efficace. E non ancora adagiato sulla routine da venire.

THE UNDERTONES

THE UNDERTONES

Sire, 1979

Da Derry, Irlanda del Nord, gli Undertones dei fratelli chitarristi John e Damian O'Neill e del cantante Feargal Sharkey picchiavano duro ma vantavano pure un'attitudine (power) pop che li distingueva dal resto della scena (i Buzzcocks tra i pochi termini di paragone). Nella storia sono finiti principalmente per il favoloso primo singolo *Teenage Kicks* (qui non compreso, quanto meno nell'edizione originale), ma in questo esordio adulto sfila comunque una bella serie di brani compatti e incalzanti, benché qua e là screziati di tastierine e coretti che rimarcano un approccio nel quale la melodia conta tanto quanto l'energia. Un punk ispiratissimo e divertentissimo, insomma, anche se un po' edulcorato.

WIRE

PINK FLAG

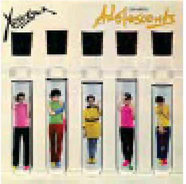
Harvest, 1977

Punk, questo è certo, nonostante gli intellettualismi che ne permeano lo svolgimento, la mancanza di facili slogan, le sperimentazioni formali e le bizzarrie. I Wire sono sempre stati una band d'avanguardia e all'avanguardia e questo loro primo album, che raccoglie ben ventuno frammenti all'insegna di un r'n'r scarno, minimale e affilato la dice lunga sulla particolarità del loro approccio alla materia. PINK FLAG è imperdibile anche perché costituisce un capitolo a sé stante nella storia lunga e frastagliata del quartetto londinese: già in CHAIRS MISSING dell'anno dopo il gruppo, nato non a caso in una scuola d'arte, avrebbe stemperato l'iniziale irruenza in una formula più ricercata e "progressiva".

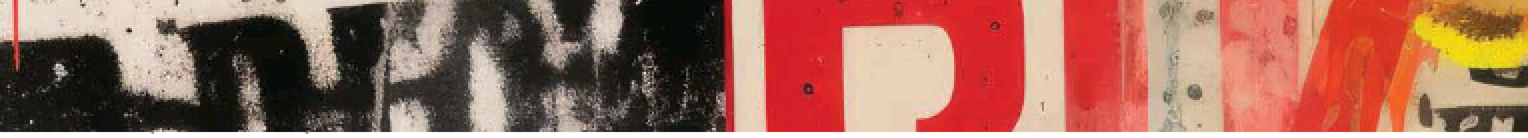
X-RAY SPEX

GERM FREE ADOLESCENTS

EMI, 1979



Un album originalissimo, a tratti addirittura geniale pur nella sua veste ruvida e istintiva, con i suoi rock'n'roll aspri e sanguigni scossi da un onnipresente sax e graffiati dalla voce stridula della carismatica Poly Styrene. Unica testimonianza a 33 giri del quintetto londinese, GERM FREE ADOLESCENTS allinea brani di grande impatto quali *Identity*, *Genetic Engineering*, *Art-I-Ficial* o *I Am A Poseur* (ma tra i dodici in scaletta ci sono pure alcune ballate), stupendo con l'abilità nel conciliare in modo impeccabile esuberanza giovanile e maturità stilistica. Unico neo, l'assenza della favolosa, travolgente *Oh Bondage Up Yours!* pubblicata su 45 giri nel 1977, unica uscita del gruppo per la Virgin.

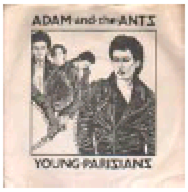


45×45

Come ben sanno i cultori, il primo punk è stato soprattutto una questione di dischi formato 7 pollici, singoli o Ep che fossero. Di tanti, in massima parte quelli più famosi, si è già detto negli articoli e/o nelle schede dei 33 album, ma non ci si poteva fermare lì. Ecco allora quarantacinque 45 giri significativi, per peso storico e/o valore musicale, di artisti che in queste pagine non sono stati citati altrove.

ADAM AND THE ANTS

Young Parisians / Lady
Decca, 1978



Ricordato quasi solo per il successo ottenuto nei primi anni Ottanta con il cosiddetto Burundi Beat, Stuart Leslie Goddard in arte Adam Ant è stato uno dei protagonisti della Londra punk anche se con il punk, musicalmente parlando, ha avuto poco o nulla a che spartire. Se ne trovano labili tracce nel retro di questo primo singolo (nessuna nella facciata A) ed è in virtù di quelle, ma soprattutto per l'importanza storica, che il cantante/autore ha strappato un biglietto d'ingresso in questa carrellata.

THE ALAN MILMAN SECT

PUNK ROCK CHRISTMAS Ep
Britz, 1977

Con tutto quello che accadeva nella New York del '77, pochi si accorsero di Alan Milman e compagni, e parecchi di coloro che lo fecero li scambiarono per una band parodistica e/o demenziale. Spesso però il tempo è galantuomo e, negli anni Novanta, due tracce di questo loro Ep di debutto – *Stitches In My Head* e *I Wanna Kill Somebody* – hanno raccolto gloria postuma presso i cultori del genere: ovvero, un punk rock che ha nell'essenzialità e nell'abrasività le sue armi più efficaci.

BAGS

Survive / Babylonian Gorgon
Dangerhouse, 1977

Nel corso di una carriera consumata in fretta in quel di Los Angeles, i Bags (nome legato all'abitudine di coprirsi la testa con sacchetti di carta) pubblicarono a loro nome un solo 45 giri, con due brani veloci e travolgenti che vantano anche una certa originalità. Oltre all'irresistibile Alice Armendariz alla voce, in organico c'era una seconda ragazza: la bassista Patricia Morrison, poi in Gun Club (nei quali militarono anche il chitarrista Rob Ritter e il batterista Terry Graham), Sisters of Mercy e Damned.

Bags

CHELSEA

Right To Work / The Loner
Step-Forward, 1977

Formatisi nel 1976 e ancora in circolazione con il cantante Gene October come unico filo conduttore delle numerose line-up via via succedutesi, i Chelsea (di Londra, ovviamente) ne hanno combinate un bel po', ma il loro disco più rilevante è rimasto questo singolo d'esordio all'insegna del più tipico punk rock UK, crudo ed enfatico. Il lato A, un vibrante atto di accusa nei confronti di una società che priva i giovani di un diritto fondamentale, è uno dei classici del torrido '77 britannico.

CHERRY VANILLA

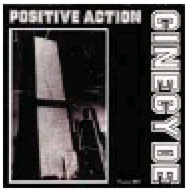
The Punk / Foxy Bitch
RCA, 1977

Attiva a vario titolo negli ambienti newyorkesi dai primi Settanta, la trasgressiva e chiacchierchieratissima Kathleen Dorritie in arte Cherry Vanilla si trasferì temporaneamente a Londra nel 1977 e con questo 45 giri d'esordio non proprio punk – diciamo r'n'r di strada spigoloso e scortese ma ammiccante al pop – riuscì a ottenere il suo quarto d'ora di gloria. I suoi due Lp datati 1978 e 1979 sono stati dimenticati, ma se il pezzo della facciata A è ricordato da tutti quelli che all'epoca c'erano non dipende solo dal titolo esplicito.

Cock Sparrer

CINECYDE

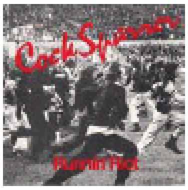
POSITIVE ACTION Ep
Tremor, 1979



Cattivissimi (e acidissimi, specie per quanto riguarda la voce di Gary Reichel), i Cinecyde sono stati – in realtà ci sono ancora, ma qui si parla del passato remoto – una delle band più personali del primo punk americano. In questo loro terzo disco formato 7", autoprodotto come quasi tutto quello che hanno pubblicato, i quattro di Detroit diedero forse il meglio di sé; del poker di brani dell'Ep, *Radiation Sickness* e *Phosphorus And Napalm* sono i più incisivi, ma pure gli altri sono un gran bell'esempio di feroce indolenza... e, no, non è un ossimoro.

COCK SPARRER

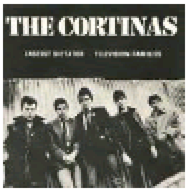
Runnin' Riot / Sister Suzie
Decca, 1977



Nati nel 1972 come gruppo pub rock, i londinesi Cock Sparrer pensarono bene di sfruttare la loro esperienza per accodarsi alla schiera punk e ottennero un contratto con la Decca dal quale derivarono due soli singoli. Questo è il primo, e il suo r'n'r in salsa hard vigoroso e graffiante non dispiace affatto, specie per quanto concerne il lato A. Più che per questo e per la lunga attività successiva, il quintetto è nella storia per essere stato tra i precursori, assieme a Sham 69 e Skrewdriver, dello street punk e dell'Oi!.

THE CORTINAS

Fascist Dictator
Television Families
Step-Forward, 1977



Poco più che una meteora nel firmamento punk britannico, i Cortinas di Bristol scomparvero nel 1978 dopo un album per la CBS e, in precedenza, due 45 giri indipendenti. Il primo, questo, mette in fila due assalti r'n'r ruvidi e briosi, magari non originalissimi ma efficaci non solo nell'impatto ma anche per il loro incarnare un preciso modello di punk adolescenziale sboccato e demente, come ben dimostra un testo spaventosamente sessista (la politica non c'entra) come quello di *Fascist Dictator*.

DEADBEATS

KILL THE HIPPIES Ep
Dangerhouse, 1978

Quattro pezzi per poco più di nove minuti complessivi sono il contenuto dell'unico Ep dei Deadbeats di Los Angeles, autori di un "art punk" stralunato, tagliente e isterico che aveva tra i suoi elementi più caratteristici il sassofono di Pat Delaney e il canto assai poco convenzionale del leader Scott Guerin; in organico pure il chitarrista Geza X Gedeon, produttore di svariate band locali e poi validamente attivo da solista, per un disco che ha i suoi momenti migliori in *Kill The Hippies* e *Final Ride*.

THE DILS

Class War / Mr. Big
Dangerhouse, 1977

Difficile scegliere tra *I Hate The Rich*, singolo di debutto edito pochi mesi prima dalla What?, e questo suo successore. È però certo che il trio che ebbe come base operativa tanto Los Angeles quanto San Francisco aveva doti speciali che andavano oltre l'appellativo "i Clash californiani" che gli era stato affibbiato a causa dei contenuti politici di molti suoi testi. Il "198 seconds of the Dils" della copertina non è un titolo ma la durata del 45 giri: tre minuti e spiccioli convulsi, rabbiosi, epici.

THE DOGS

SLASH YOUR FACE Ep
Detroit, 1978

Attivi a Detroit già nei primi Settanta, i Dogs realizzarono i loro due singoli solo dopo il trasferimento in California, rimanendo per certi versi legati al rock duro e pesante nel classico stile della Motor City ma recependo – non poteva essere altrimenti – l'influenza del punk. Lo testimonia in modo inequivocabile questo secondo 7 pollici del trio, che ha il top in *Slash Your Face*: tre minuti e mezzo di rock duro, veloce, sanguigno e nervoso sulla scia dei migliori Stooges.

Fear.

EDDIE AND THE HOT RODS

Do Anything You Wanna Do
Schoolgirl Love
Island, 1977

Inglesi di Southend-On-Sea, gli Eddie and the Hot Rods (qui solo Rods) erano un'energica formazione pub rock che, pur non sposando la causa punk, riuscì ad accattivarsi molte simpatie nel circuito proprio in virtù del suo approccio irruente, vivace e melodico. Molti ricordano soprattutto questo singolo "alla Who" tratto dal secondo album LIFE ON THE LINE, che strizzava l'occhio al pop ma colpiva… anche per un titolo che, invitando a fare quel che si voleva, ben si legava alla filosofia dei giovani del '77.

FEAR

Now Your Dead
I Love Livin' In The City
Criminal, 1978

Pazzi furiosi, i Fear, il cui cantante e leader Lee Ving è stato indubbiamente uno dei personaggi più caratteristici della scena di Los Angeles. Prove di quanto ai ragazzacci piacesse provocare con sessismo, omofobia e volgarità sono nel film *The Decline of Western Civilization*, ma prima di allora – e prima di dedicarsi all'hardcore – si produssero in proprio questo 45 giri rozzo, villano e… irresistibile, specie per quanto riguarda il divertentissimo brano della seconda facciata.

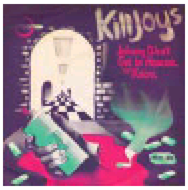
GASOLINE

Killer Man / Radio Flic
Egg, 1977

All'epoca non se ne accorsero in tanti, ma questo secondo (di due) singolo dei Gasoline (in precedenza, Gazoline), da Parigi, è una delle gemme del primo punk europeo: due brani veloci (specie il retro, un'autentica bomba), graffianti e depravati molto più della media del genere, e del '77. A dispetto dei titoli i testi sono in francese, e Alain Kan – personaggio singolare, già trentatreenne e con un passato discografico eclettico e significativo – li canta come se non ci fosse un domani.

KILLJOYS

Johnny Won't Get To Heaven
Naive
Raw, 1977



Inglesi di Birmingham, i Killjoys durarono un battito di ciglia ma fecero in tempo a lasciare una traccia del loro passaggio con quest'unico singolo, piacevole esempio di r'n'r – nel senso di "in stile anni Cinquanta" – opportunamente punkizzato (il lato A) e più convenzionalmente punk, un po' alla Ramones ma con più cattiveria (il devastante retro). Il cantante/songwriter Kevin Rowland avrebbe dimostrato meglio le sue doti con i Dexy's Midnight Runners, ma pur con i suoi limiti questo 45 giri ha il suo perché.

THE LURKERS

Ain't Got A Clue
Ooh! Ooh! I Love You
Beggars Banquet, 1977

Considerati i ben più alti standard della concorrenza, nella Londra del '77 i Lurkers erano inevitabilmente un gruppo di seconda schiera, ma parallelamente a due album fecero la loro parte con una lunga serie di 45 giri pubblicati dalla poi gloriosa Beggars Banquet (della quale furono i primi protetti). Questo è il terzo ed è uno dei più gettonati: offre soltanto l'ennesima, minima variazione sul canovaccio "primo punk UK", ma lo fa con il giusto spirito e con una forma corretta e tutto sommato decorosissima.

LOCKJAW

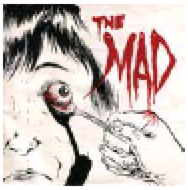
Radio Call Sign / The Young Ones
Raw, 1977

Titolari di due singoli usciti per la Raw tra il 1977 e il 1978, i Lockjaw sono più ricordati rispetto ad altre meteore del punk britannico perché nelle loro fila ha militato Simon Gallup, futuro bassista dei Cure. Ingeneroso, perché questo debutto della band ha buone frecce al suo arco, sia in una *Radio Call Sign* incalzante/martellante oltre che cantata con brutalità, sia nella cover notevolmente irrobustita di *The Young Ones*, un grande successo del 1962

di Cliff Richard. Grezzo e pestone, ma con una sua genuinità.

THE MAD

Eyeball / I Hate Music
Disgusting, 1978



"The Mad" significa "Il Pazzo" (in tutte le sue possibili declinazioni) e questo gruppo di base a New York guidato dal cantante Screaming Mad George (*nomen omen*) fece di tutto per dimostrare quanto fosse azzeccato, partendo dalle repellenti copertine dei suoi due 45 giri (l'etichetta personale fu chiamata non a caso Disgusting) per arrivare a un sound cruento e depravato. Furono classificati come "horror punk" anche per i loro concerti all'insegna di una teatralità macabra, e questo debutto funge ottimamente da manifesto.

MANIACS

Chelsea 77 / Ain't No Legend
United Artists, 1977

I Maniacs si costituirono nel 1975 e durarono pochino ma, oltre a togliersi qualche soddisfazione nel giro londinese, fecero in tempo a lasciarsi alle spalle questo bel singolo fondato sul binomio grinta-potenza, il tutto con un sound rumoroso e sguaiato com'era giusto che fosse alla luce della produzione curata da quel Dave Godman che aveva fissato su nastro i famosi demo dei Sex Pistols. Non si può parlare di pietra miliare, ma emerge di sicuro al di sopra di altri dischetti più gettonati dello stesso periodo.

THE MEMBERS

Solitary Confinement
Rat Up A Drainpipe
Stiff, 1978

Prima di legarsi alla Virgin, portando conseguentemente a una platea più vasta il loro ibrido fra punk, rock e reggae, i Members – originari del Surrey – pubblicarono questo bel 45 giri per la Stiff. Il retro è effettivamente un reggae appena incattivito, ma la facciata A è una canzone notevole che si potrebbe ritenere rubata ai Clash; esattamente come quella *The Sounds Of The Suburbs* che l'anno dopo diede alla compagine inglese, per la prima e unica volta, un successo da Top 20.

MENACE

G.L.C. / I'm Civilized
Small Wonder, 1978

Titolari di quattro ottimi singoli (più un quinto postumo) immessi sul mercato dal 1977 al 1979, i Menace hanno concretizzato al meglio le loro qualità in questa terza prova, una sorta di testo sacro dello stesso street punk frequentato da colleghi come Sham 69 e Angelic Upstarts. *G.L.C.* è un "atto d'amore" per il Greater London Council (al tempo l'organo amministrativo più importante della capitale britannica) ed è un brano di notevole potenza forte di azzeccati cori. Meno travolgente il retro, ma la qualità rimane assai alta.

Metal Urbain

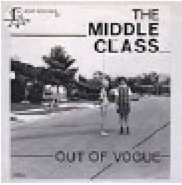
METAL URBAIN

Panik / Lady Coca Cola
Cobra, 1977

Si può essere davvero punk utilizzando synth e drum machine al posto di basso e batteria? I Metal Urbain, da Parigi, non avevano dubbi sul fatto che lo fosse e lo dimostrarono già con il devastante lato A di questo 45 giri, il primo dei tre realizzati nei Settanta: *Panik* mantiene quanto promesso dal titolo con un sound di caustica aggressività, il tutto accentuato dal canto in francese di Claude Perrone. Lento e tenebroso il retro, ma i due minuti e dodici secondi della prima facciata sono semplicemente indimenticabili.

MIDDLE CLASS

OUT OF VOGUE Ep
Joke, 1978



Proto-hardcore è il termine perfetto per definire questo Ep con quattro tracce dei Middle Class, ragazzetti californiani dell'area di Los Angeles che suonavano alla velocità della luce un paio di anni prima che l'hardcore venisse codificato come genere. Il brano più breve del lotto dura un minuto, il più lungo 1:45 e a dispetto della registrazione precaria – anzi, forse ancor più grazie a quella – i cinque minuti del disco risultano minacciosi, ansiogeni, quasi inquietanti. Al di là di ogni altra considerazione, un pezzo di storia.

MISFITS
BULLET Ep
Plan 9, 1978

Oggetto di un culto maniacale, i Misfits erano originari di Lodi, New Jersey, e iniziarono a farsi seriamente conoscere su scala internazionale solo con il primo album, edito nel 1981. Prima, però, la band fondata e guidata da Glenn Danzig (poi famoso anche come fumettista) aveva prodotto una lunga serie di 7" oggi quotati cifre astronomiche; questo Ep è il secondo e ne sintetizza bene, in quattro tracce per sette minuti totali, il discorso punk tenebroso, solenne, a suo modo epico.

NASAL BOYS
Hot Love / Die Wüste Lebt!
Periphery Perfume, 1977

Il chitarrista Rudolph Dietrich è stato uno dei principali agitatori culturali della Svizzera settantasettina e l'unico 45 giri dei suoi Nasal Boys, formatisi a Zurigo sul finire del 1976, è un poco noto ma brillante esempio di punk rock compatto e fragoroso, con begli assoli guizzanti e un'aura cupa a rendere il tutto più inquietante e fascinoso. Una delle testimonianze più apprezzate, oltre che ricercate dai collezionisti, del primo punk europeo.

NEGATIVE TREND
MERCENARIES Ep
Heavy Manners, 1978

Attivi a San Francisco tra il 1977 e il 1979, i Negative Trend sono spesso citati perché dalle loro ceneri nacquero Flipper e Toiling Midgets, e perché per un tot ebbero in formazione Rik L. Rik. Questo Ep con quattro tracce con Mikal Waters ancora alla voce, unico disco a nome della band, non è particolarmente compatto né tanto meno veloce (fa eccezione *How Ya Feelin'*), ma affascina con il suo sound ruvido, sporco e carico di una tensione che rimanda in via diretta agli Stooges.

999
I'm Alive / Quite Disappointing
Labritain, 1977

Il 999 è il numero telefonico da comporre per le emergenze e questo quartetto londinese aggregatosi alla fine del 1976 lo adottò come sua sigla sociale; esagerando un po', visto come la sua formula – un punk rock per così dire standardizzato sui canoni UK – non fosse poi così pericolosa, ma riuscendo a raccogliere consensi e a convincere la United Artists a offrirgli un contratto. Galeotto fu questo primo singolo, il solo pubblicato dalla band prima che il passaggio al grande giro ne stemperasse l'irruenza.

THE OUTSIDERS
ODE TO INFINITY Ep
Raw Edge, 1977

Prima di fondare i Sound, Adrian Borland aveva guidato per alcuni anni gli Outsiders, dimostrando già allora di saper scrivere canzoni. In questo Ep uscito a cavallo tra i due album firmati dal gruppo londinese ce ne sono quattro, di ottima qualità benché un po' grezze. L'impostazione e la voce paiono proiettate oltre il classico punk e le radici sembrano garage, ma l'energia e l'urgenza della musica, a partire dalla chitarra-grattugia del leader, non lasciano dubbi su come Borland e compagni avessero rabbia da sfogare.

PANKRTI
Lepi in prazni / Lublana je bulana
Škuc, 1978

La nazione che un tempo si chiamava Jugoslavia vantava già nel 1978 una scena ricca e agguerrita della quale i Pankrti da Lubiana (nell'attuale Slovenia) furono tra i primi e più autorevoli esponenti. Ebbero in seguito una lunga carriera, ma il loro nome – che significa "i bastardi" – è ricordato dai cultori per questo 45 giri d'esordio efficacissimo a dispetto dell'incisione parecchio rozza (o magari anche per quello), con testi in sloveno – dai contenuti politici – urlati con voce acida da Peter Lovšin.

Nasal Boys

THE RANDOMS

ABCD / Let's Get Rid Of NY

Dangerhouse, 1977

Sorta di supergruppo comprendente John Doe degli X, K.K. Barrett degli Screamers e Pat Garrett (uno dei fondatori della Dangerhouse), i Randoms firmarono un solo singolo ("registrato a casa nel tempo libero", come si legge sulla copertina), ma che singolo! *ABCD* è bel pezzo punk non molto violento ma tagliente, mentre *Let's Get Rid Of NY* (titolo, programmatico: "sbarazziamoci di New York") è un incalzante assalto all'arma bianca, veloce e feroce, che va collocato tra i massimi capolavori della California punk del 1977.

Sonic Rendezvous Band
(foto Robert Matheu)

venga su eurekaddl motorcycles

RIKKI AND THE LAST DAYS OF EARTH

City Of The Damned / Victimized

DJM, 1977

Utilizzavano tastiere elettroniche piuttosto imponenti, il canto di Rikki Sylvan è solenne/enfatico e i brani – dalle strutture non troppo elementari – sono avvolti in atmosfere decadenti, caratteristiche che rendono questa band londinese affine ai coevi Ultravox! e Stranglers. *City Of The Damned*, però, surclassa per impeto graffiante, cattiveria e forza trascinante ogni altro brano dell'unico Lp del quintetto e tanti altri di punk per così dire tradizionale. Tu chiamalo, se vuoi, art punk, ma sempre di punk si tratta.

THE RUDE KIDS

Raggare Is A Bunch Of Motherfuckers / Charlie

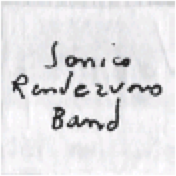
Polydor, 1978

Nel loro 45 giri di debutto, questo, i Rude Kids non si fecero problemi a dire la loro su una gang locale ostile al punk, mentre nel secondo se la presero con gli Stranglers, che avevano annunciato di non voler più suonare in Svezia. Senza peli sulla lingua, i quattro dell'area di Stoccolma, e musicalmente sordidi, ma perfetti nel loro infischiarsene apparentemente di qualsiasi cosa, pubblico compreso. Eppure pubblicarono su major e, in patria, *Raggare Is A Bunch Of Motherfuckers* ottenne giustamente buoni riscontri.

SONIC'S RENDEZVOUS BAND

City Slang

Orchidé, 1978



Gruppo di veterani, la Sonic's Rendezvous Band, composta da celebri "ex" della Detroit hard/ proto-punk: Fred "Sonic" Smith (MC5), Scott Morgan (Rationals), Gary Rasmussen (Up) e Scott Asheton (Stooges). Ne esistono una decina di album postumi, ma in vita pubblicarono solo questo singolo, oltretutto con lo stesso brano su entrambi i lati: un brano, però, micidiale per veemenza, crudezza e rabbiosa intensità, tra le cose migliori venute fuori, in assoluto, dalla Motor City di tutti gli anni Settanta.

SUBHUMANS

Death To The Sickoids

Oh Canaduh

Subhumans, 1978

Originari di Vancouver, Canada, come i più famosi e longevi D.O.A. (con i quali condividevano le origini negli Skulls), i Subhumans proponevano un brillante punk filo-californiano con qualche influenza UK. Si presentarono con questo 45 giri autoprodotto e fecero subito bingo: due pezzi ruvidi e secchi, ma anche dotati di una gran bella carica e di un notevole calore, che aprirono la strada, tra infiniti cambi di formazione attorno al bassista/cantante Brian Roy Goble, ad altri eccellenti dischi non noti quanto meriterebbero.

SUBURBAN STUDS

I Hate School / Young Power

Pogo, 1978

Nati a Birmingham nel 1976, i Suburban Studs ebbero vita breve ma diversamente da tante band "minori" riuscirono

ad arrivare all'album. Proprio da SLAM, sempre del 1978, furono estratte le due canzoni di questo 45 giri, che per quanto riguarda i testi strizzavano l'occhio in modo sfacciato alla platea adolescenziale: più tipicamente punk la facciata A e più punk'n'roll il retro, ma entrambi funzionali al periodo, nonché al progetto di un gruppo che ottenne il suo quarto d'ora di pur relativa celebrità.

Ultravox! (foto Adrian Boot)

SUBWAY SECT

Nobody's Scared / Don't Split It
Braik, 1978

Più che punk in senso stretto, i Subway Sect di Vic Godard suonavano una sorta di rock decadente ricco di spigoli, ma erano perfettamente inseriti nel circuito londinese già al termine del 1976. Il reperto più punk della loro produzione è questo singolo di debutto realizzato però tardivamente, all'insegna di un rock crudo e sferragliante sul quale si innesta il canto enfatico – già "post-punk", per così dire – del frontman. Sul piano stilistico, un po' un'anomalia, ma l'indole era quella giusta. Altroché.

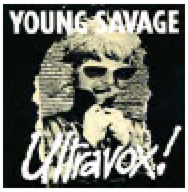
TOM ROBINSON BAND

2-4-6-8 Motorway
I Shall Be Released
EMI, 1977

Rocker piuttosto classico e attivista schierato a favore del popolo gay, Tom Robinson ha avuto con il punk giusto qualche minimo flirt, come indirettamente prova anche la presenza, sul retro di questo singolo d'esordio della sua Band, di una canonicissima cover di Bob Dylan. Il ben più cadenzato lato A fu però gettonatissimo tra i *kids*, così come l'approccio barricadero del suo autore raccolse molte simpatie. Si può essere punk, in fondo, anche non volendolo essere.

ULTRAVOX!

Young Savage / Slip Away
Island, 1977



Gli Ultravox! punk? Naturalmente, no: erano tutt'altro. Il clima del '76/77 non poteva però lasciarli indifferenti e da ciò scaturì questo favoloso 45 giri uscito nel maggio del 1977 e poi non recuperato nel secondo Lp HA! HA! HA! (che pure contiene altri pezzi aggressivi come *Rockwrok* o *Fear In The Western World*), con sul retro una versione live della *Slip Away* del primo album. Dovendo spiegare a qualcuno il significato del termine "art punk", *Young Savage* – che ha dalla sua anche un titolo appropriato – sarebbe perfetta.

THE USERS

Sick Of You
I'm In Love With Today
Raw, 1977

Sempre stata coerente con un nome che significa "grezzo", la Raw Records di Cambridge, che nel 1977 debuttò sul mercato con questo singolo di una band della sua città, anch'essa esordiente. L'anno dopo gli Users ne avrebbero pubblicato un secondo, di buon livello, per un'altra label, ma tra i due non c'è storia: sia *Sick Of You*, sia *I'm In Love With Today*, stilisticamente collocabili da qualche parte tra i primi Damned e i maestri Stooges, sono grintose, sporche, trascinanti. Non originalissime, ok, ma chi se ne frega.

THE VIBRATORS

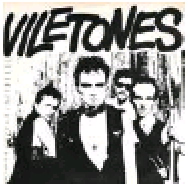
Automatic Lover / Destroy
Epic, 1978

Fondamentalmente un gruppo rock aggrappatosi in qualche modo al carro del punk, i Vibrators di Ian "Knox" Carnochan riuscirono già dal 1976 a ottenere credibilità e spazi nella scena londinese, a dispetto di una formula che comunque di rado suonava davvero "cattiva" e non disdegnava ammiccamenti al pop. Tra le eccezioni alla regola, questo 45 giri con due brani estratti dal secondo album V2, forti di un approccio che dà l'impressione di essere più genui-

no e meno costruito rispetto agli standard del quartetto.

VILETONES

SCREAMIN FIST Ep
Vile, 1977



Non è da tutti sceglierisi un nome "d'arte" come Nazi Dog, ma Steven Leckie non si fece scrupoli, così come non se ne fece a ostentare simboli cari a quelli lì. Lo sfoggiò tuttavia solo per il primo dei due Ep dei Viletones di Toronto, dei quali era il frontman: tre pezzi per sette minuti semplici ma efficaci sia quando "tirano" e scorticano (*Screamin' Fist* e *I'm A Rebel*), sia quando scorticano senza tirare granché (*Possibilities*, che fa pensare ai vecchi Troggs). Un culto che, nei decenni, non ha perso smalto.

V2

SPEED FREAK Ep
Bent, 1978

"*Sono annoiato, sono annoiato / non ho niente da fare / sono annoiato, sono annoiato / non ho niente da dire*": non male, come spiegazione delle radici concettuali del punk. Recita così il ritornello di *Nothing To Do*, il pezzo più "classico" di questa formazione di Manchester che in vita pubblicò poco ma che è stata poi gratificata di un bel culto postumo. Nei tre episodi di questo Ep, tra i quali si segnala una title-track strutturalmente inusuale per l'epoca, c'è più senso di scazzo che rabbia, e tutto funziona benissimo.

WIPERS

BETTER OFF DEAD Ep
Trap, 1978

Protagonista oscuro ma amatissimo da tanti (Kurt Cobain, per menzionarne uno) del rock alternativo americano, Greg Sage non è mai stato punk nel senso classico del termine, ma alla guida dei Wipers ha in ogni caso proposto grandissimo punk, benché *sui generis*. Parla chiaro, ad esempio, questo Ep di debutto del gruppo di Portland, Oregon, ricco di asprezze non stereotipate e intriso di malessere… ma sul fatto che l'indole fosse punk – con marcate influenze della Detroit di qualche anno prima – non possono esserci dubbi.

X

Adult Books
We're Desperate
Dangerhouse, 1978

Una disdetta, per il punk delle origini, che LOS ANGELES, il formidabile primo Lp degli X, sia uscito solo nel 1980. Lo precedette però di due anni, per fortuna, questo 45 giri, con un lato A originalissimo e un retro – un titolo, un programma – davanti al quale è impossibile non sentirsi travolti. Band straordinaria, come avrebbe dimostrato nel prosieguo di carriera, e diversa da qualsiasi altra: non ci fosse tutto il resto, i giochi di voci tra John Doe ed Exene Cervenka erano un *unicum*.

ZEROS

Wild Weekend
Beat Your Heart Out
Bomp!, 1978

Chicanos di Chula Vista, California del sud, gli Zeros cominciarono a calcare i palchi già nel 1976 e più o meno lo fanno tuttora, regalando ottime vibrazioni punk'n'roll. C'è chi preferisce il più rozzo singolo d'esordio, *Don't Push Me Around*, edito nel 1977 sempre dalla Bomp!, e chi questo suo più compiuto successore, che illustra bene le ragioni per le quali i quattro ragazzacci si erano guadagnati l'appellativo di "Ramones messicani". Il bruciante *Wild Weekend* è però un pezzo super, che va ben oltre il suddetto modello.

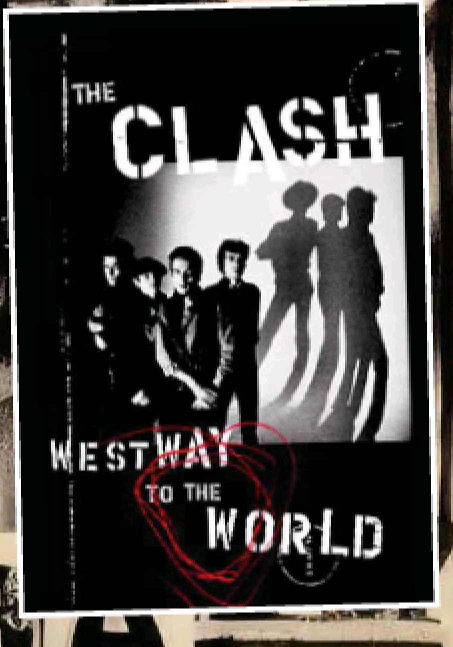
The Vibrators

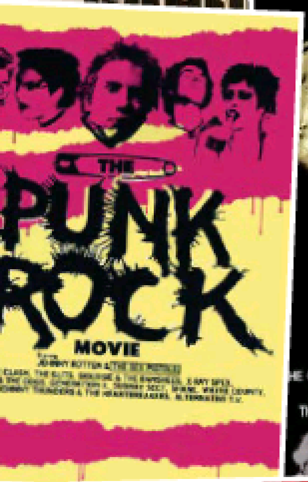
PUNKUMENTARIES

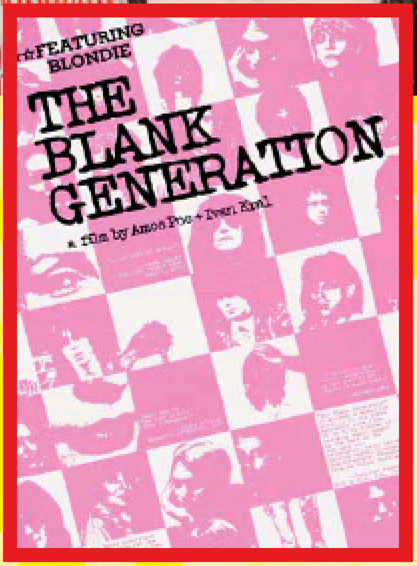
Gli imperdibili

DIECI TITOLI FONDAMENTALI PER CONOSCERE E CAPIRE MEGLIO IL PRIMO PUNK, LA SUA FILOSOFIA, I SUOI PROTAGONISTI, LE SUE ATMOSFERE

L'interesse di cui il primo punk è stato gratificato da media e pubblico ha fatto sì che i reperti oggi disponibili per quanti vogliano "studiare" l'argomento non siano solo discografici e fotografici: oltre a vari film che raccontano storie punk (*Jubilee* di Derek Jarman, 1977, il più famoso) esistono infatti svariati documentari che hanno immortalato in presa diretta – e quasi sempre, anche per l'esiguità dei budget e la scarsa pratica dei registi, con il giusto approccio naïf – i protagonisti e persino alcuni eventi-chiave del fenomeno.
Volendo tracciare una mappa, anche se include parti recitate e non si può quindi considerarlo proprio un documentario, è impossibile prescindere da *The Great Rock'n'Roll Swindle*, lungometraggio sui Sex Pistols girato da Julien Temple e giunto nelle sale nell'ottobre del 1979, che alterna con efficacia testimonianze sul campo (mitiche le scene girate sul battello), parti recitate (con Steve Jones, Paul Cook, Sid Vicious e Malcolm McLaren anche nei panni di attori) e qualche azzeccato cartoon. Molto godibile grazie a numerose trovate assai comiche (pur se spesso grottesche e volgari), la pellicola ha il grande limite di offrire una versione falsata della storia, con la figura di Johnny Rotten posta ingiustamente in secondo piano e McLaren esaltato ben oltre i suoi pur innegabili meriti; il film, d'altronde, era stato voluto e concepito dallo scaltro manager per sottolineare le proprie qualità di manipolatore e come veicolo promozionale per il lancio di improbabili "nuovi" Sex Pistols. Forse allo scopo di zittire la voce della coscienza, il regista ha poi confezionato, nel 2000, *The*



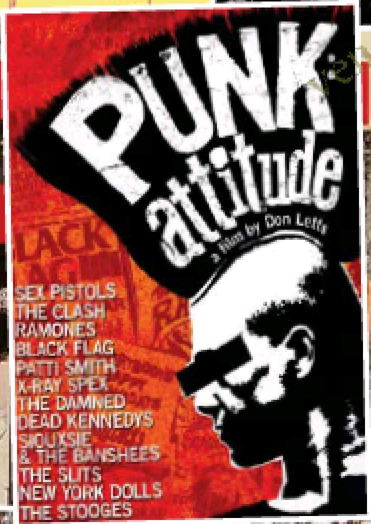


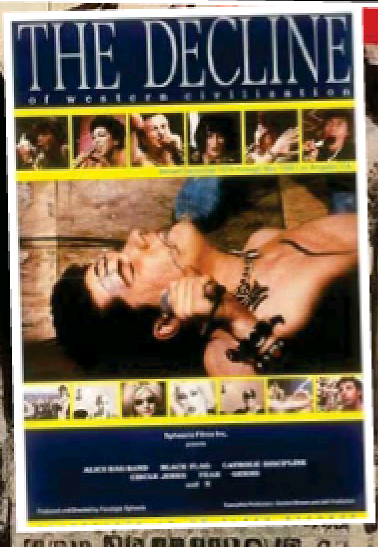


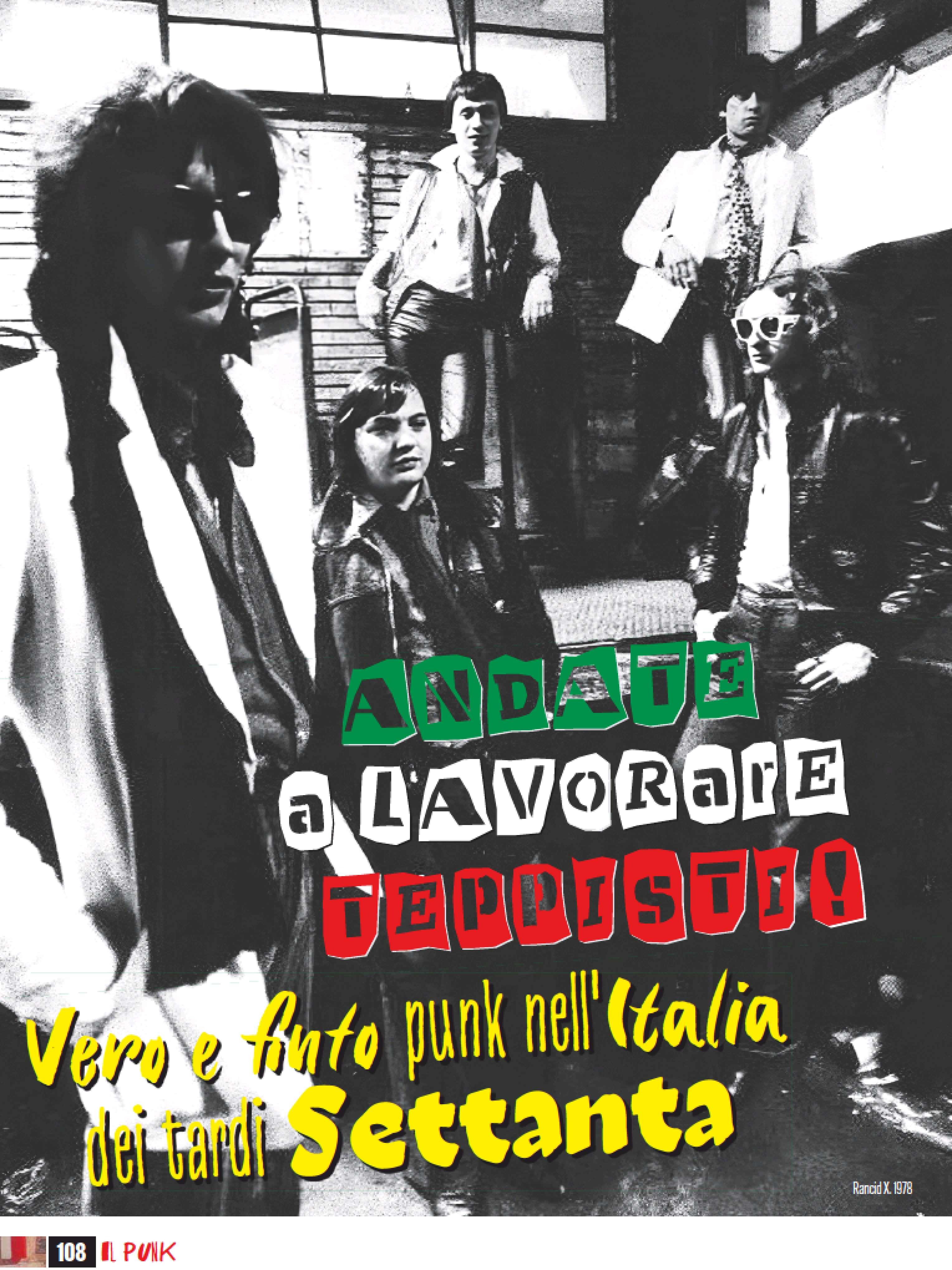
Filth and the Fury: lo schema "misto" è lo stesso del predecessore ma la breve epopea del gruppo è questa volta raccontata rigorosamente, con il corredo di altre straordinarie sequenze *d'antan* (tra le quali la celeberrima intervista televisiva del "Bill Grundy Show") e vari flash sul background politico, sociale e musicale che ha generato e accompagnato le vicende.

Due anche le pellicole storiche dedicate ai Clash. *Rude Boy* (1980), firmato da Jack Hazan e David Mingay, narra l'ascesa del quartetto utilizzando come filo conduttore la storia romanzata di un roadie, mentre *Westway to the World* – di Don Letts, 1999 – è a tutti gli effetti un documentario sulla carriera del gruppo fino al 1982. Sono opere in qualche modo complementari, dato che il primo è "povero" e ingenuo ma vissuto con la freschezza e l'entusiasmo del momento, e il secondo è un professionale ritratto a posteriori. Lo stesso Don Letts, ai tempi dj del Roxy Club, ha inoltre realizzato *The Punk Rock Movie* (1978), che inquadra senza artifici gli umori del panorama londinese del '77 con riprese live dei musicisti e degli sfrenatissimi fan; assieme al coevo *Punk in London* di Wolfgang Büld (1977) costituisce un'occasione pressoché unica per ammirare in azione band quali Generation X, Slits, Heartbreakers, Electric Chairs, Slaughter & the Dogs, Eater, Jam, Adverts, Chelsea, o X-Ray Spex, oltre ai soliti Sex Pistols e Clash. Esplicativo e interessante è poi *Punk Attitude* (2005), ancora di Letts, che pur essendo una sequenza di interviste a posteriori e con pochi spezzoni dal vivo raccoglie validi punti di vista sulla genesi e sulla natura del punk.

Per quanto concerne gli Stati Uniti, dove le varie scene erano assai meno alla luce del sole rispetto a quelle UK, non si può prescindere da *Blank Generation* di Amos Poe (e Ivan Kral), AD 1976, che presenta in modo amatoriale (in bianco/nero e con sonoro fuori sincrono, ma non importa) la fauna "punk" newyorkese dei vari Ramones, Television, Patti Smith, Blondie, Wayne County e altri. Incentrato sui Ramones è invece *End of the Century* del 2004, diretto da Jim Fields e Michael Gramaglia, che usando stralci di esibizioni, interviste ai personaggi coinvolti nella vicenda e assortite testimonianze racconta cronologicamente la storia del gruppo dagli inizi (e prima degli inizi) fino all'epilogo e oltre. Benché girato "tardi", tra dicembre 1979 e maggio 1980, *The Decline of Western Civilization* di Penelope Spheeris (1981) è infine una straordinaria istantanea della scena di Los Angeles, con riprese live di X, Black Flag, Fear, Catholic Discipline, Alice Bag Band, Catholic Discipline e Germs. Per ulteriori approfondimenti, YouTube è comunque una miniera di materiale incredibile: tra vecchi programmi televisivi e filmati dal vivo si trovano cose che in tempo reale nemmeno si pensava potessero esistere.







ANDATE A LAVORARE TEPPISTI!

Vero e finto punk nell'Italia dei tardi Settanta

Rancid X, 1978

NELL'ITALIA MUSICALE DEL 1977 IL PUNK TENTÒ DI ALZARE LA TESTA, RACCOGLIENDO SOSTENITORI CONVINTI MA ANCHE GENERANDO PICCOLE MISTIFICAZIONI. VOLONTARIE E NON

sma, 1977

Mentre all'estero, fra l'estate del '76 e l'inizio del '77, il punk iniziava a essere documentato su disco, da noi la confusione regnava sovrana; del nuovo trend si parlava quasi sempre a sproposito, con il risultato che i media e il grande pubblico lo vedevano come una grottesca burla da cialtroni, magari con simpatie destrorse. A quarant'anni di distanza, leggere la massima parte di quanto venne scritto dalla stampa (specializzata e non) provoca raccapriccio, ma che andasse in quel modo è più che comprensibile: in troppi si fermavano alle pittoresche manifestazioni esteriori e in troppo pochi comprendevano che quella musica grezza, sporca e degenerata incarnava l'ambizione di recuperare lo spirito più puro e minaccioso del rock'n'roll delle origini. A intorbidare le acque c'era poi un altro problema: il punk reale o presunto suscitava scandalo ma faceva pure notizia, e tutti sanno bene che su ciò che crea scalpore può valer la pena di tentare di speculare. Come spiegare, altrimenti, la *mise* sfoggiata dalla debuttante Anna Oxa al Festival di Sanremo del 1978 o la parodia di Andrea Mingardi con il brano *Pus*, a base di "*la mia ragazza è qui che mastica / e guarda affascinata la mia svastica / io per farla un po' felice / con uno spillo le perforo una narice / poi le infilo le dita nella spina / che coi capelli dritti è più carina*"? O, ancora, le conversioni alla neonata filosofia di un bel numero di musicisti e discografici con tutt'altro background? Nessuno afferma che le folgorazioni siano state sempre posticce, ma molto di ciò che ci è stato tramandato dalle cronache e dai vinili dell'epoca lascia più di un dubbio.

La prima domanda da porsi è scontata: nei Settanta è esistito un autentico punk italiano? La risposta è affermativa. Peccato, però, che pochi dei suoi esponenti siano arrivati al disco e che quasi tutti coloro che ci sono riusciti - impresa al tempo non facile - siano dovuti passare sotto le forche caudine di produzioni di studio levigate/inadeguate; fino al 1979 delle prime uscite indipendenti, i vinili "punk" vedevano infatti la luce per etichette major o comunque inserite nel sistema, con relative edulcorazioni. Inoltre, ad aumentare il caos, il marchio punk veniva impropriamente applicato su ogni band o solista un minimo fuori dagli schemi abituali: ad esempio, Faust'O, Underground Life, N.O.I.A., Confusional Quartet o X-Rated, che traendo spunto dal "classic

NON È UN MISTERO CHE, NEL BEL PAESE IL PUNK E IL SUO "POST" GIUNSERO ASSIEME, INTRECCIANDOSI SPESSO IN CURIOSI IBRIDI

rock" ambiguo e decadente di David Bowie, Roxy Music e Lou Reed e/o strizzando l'occhio all'elettronica erano già protesi verso il post-punk. Non è del resto un mistero che, nel Belpaese, il punk e il suo "post" giunsero assieme, intrecciandosi spesso in curiosi ibridi. Eloquente il caso dei Chrisma di Maurizio Arcieri, nei Sessanta stell(in)a alla guida dei New Dada, e della più giovane Christina Moser, sua compagna di vita, che confezionarono la prima testimonianza della new wave tricolore, cantata peraltro in inglese. Supervisionato in studio da Niko Papathanassiou (fratello di Vangelis), CHINESE RESTAURANT (Philips 1977) non è punk ma con il punk ha punti di contatto nell'energia (si pensi a *Black Silk Stocking* o *Wanderlust*), nelle atmosfere malsane, nel look della coppia e nel comportamento dal vivo (dicono, ma chissà se è vero, che una volta per eccesso di foga Arcieri si recise mezzo dito, riattaccatogli in ospedale). Fu tuttavia un breve flirt, al quale seguì la (fruttuosa) conversione a un valido rock-pop tecnologico e ballabile: ma quale "no future", ai due il (loro) futuro interessava eccome. Il debutto dei Chrisma ottenne buoni riscontri

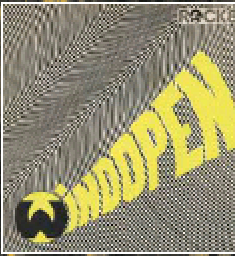
commerciali e l'exploit inculcò tra i discografici la bislacca idea che l'Italia potesse essere terreno fertile per una replica in chiave autoctona della "great r'n'r swindle" di Malcolm McLaren e Sex Pistols, e così il potente gruppo Phonogram accolse nella sua scuderia anche i torinesi Rancid X e i triestini Revolver. I primi, dediti al punk/post punk in inglese e sempre prodotti da Papathanassiou, godono oggi di una lusinghiera reputazione specie grazie a *Intoxication*, classico del punk europeo edito a 45 giri oltre che nell'unico Lp VOICES (Polydor 1978); i secondi, prodotti da Gino D'Eliso e titolari di REVOLVER! (Philips 1979), cantavano in italiano e si destreggiavano tra new wave e rock filodemenziale, non disdegnando deviazioni più vigorose come *Dada boutique*. La RCA si aggiudicò invece le prestazioni degli Elektroshock, quintetto romano che si muoveva lungo l'asse Lou Reed/Iggy Pop il cui frontman Augusto Colaiori – un vero animale da palcoscenico – prelevava il suo sangue con una siringa e lo spruzzava sugli spettatori; benché "punk" solo a tratti e non del tutto a fuoco, il loro ASYLUM (1979) – che venne inserito nel glorioso catalogo della Numero Uno – resta un pregevole certificato di vitalità rock ruspante e, sì, coraggiosa. L'impegno delle major non passò naturalmente inosservato e spinse altri operatori del settore

I Decibel di Enrico Ruggeri (primo a sinistra) nel 1979

PUNK O FINTO PUNK QUESTO È IL DILEMMA

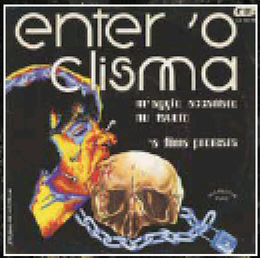
Nel giro degli appassionati si parla spesso di "fake punk" o "pseudo punk" a proposito di un certo numero - in realtà piuttosto ristretto - di dischi che giustamente si fatica a classificare come punk vero e proprio. Si tratta di vinili, per lo più 45 giri, di band che a volte si direbbero spuntate fuori dal nulla per cavalcare l'onda del momento, o che pur essendo "autentiche" - quindi, con un percorso reale nell'underground - siano salite sul carro di un fenomeno che sembrava poter garantire un pur effimero successo. Al di là delle differenze anche notevoli tra l'uno e l'altro, tutti i gruppi in questione posseggono qualche legame con il punk, a livello di formula musicale/testuale, di approccio estetico, di atteggiamento, di spirito; pertanto, benché schifati dal pubblico duro e puro, suscitano l'interesse di quei cultori che sono affascinati dall'ingenuità, dalla *kitscherie* e dai tentativi - non importa se e quanto maldestri - di speculare su una tendenza che sembrava poter avere sbocchi commerciali significativi.

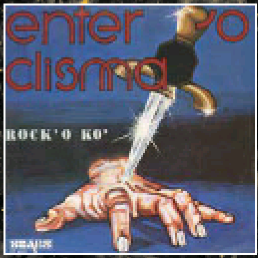
Gli esempi forse più evidenti sono due meteore milanesi. Gli Aedi, nelle cui fila militava la futura bassista delle Clito (ensemble femminile "punk per davvero", mai giunto al disco) la cui avventura si esaurì con *Fratelli d'Italia* (Polydor 1977), mediocre hard rock con vaghe tracce di punk (la versione del nostro inno nazionale è da far rabbrividire, meno peggio l'originale del retro). Un po' di più fecero Gli Incesti dei fratelli Leonardo e Antonella Stoico (entrambi cantanti), seguiti da vecchie volpi come Andrea Lo Vecchio e Detto Mariano, storico fiancheggiatore di Adriano Celentano nonché titolare dell'etichetta che marchiò *Punk Rock* (CLS 1978), *Ecco* (CLS 1978) ed ECCO... GLI INCESTI (CLS 1978), con i brani dei singoli e ulteriori tre inediti. Parte del materiale è terrificante ma il sound è comunque spesso imparentato con il punk più sporco, approssimativo e volgare, anche in testi da classificare alla voce "involontaria parodia". Il campo d'azione della torinese Crazy Band era invece un hard rock con pochi fronzoli; la *naïvete* e l'indole truce rimarcata dai titoli hanno però reso appetibile l'omonimo 12" Ep con quattro pezzi (Drums 1977). Allo stesso modo, il divertente nome che rimanda al clistere e l'improbabile descrizione "neapolitan punk" impressa sulla copertina del primo singolo hanno regalato un pizzico di popolarità agli Enter 'o clisma, stravagante progetto di Nino Bonocore (che di "punk" ha solo la ruvidezza) la cui qualità è in linea con il gusto delle grafiche di *M'aggio accattato nu tavuto* (GEB 1978) e *Rock o' kò* (Stars 1978).

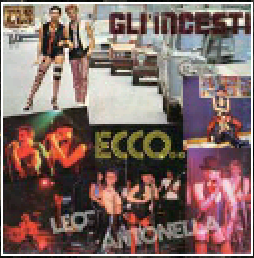


Sul fronte delle oneste compagini r'n'r che non disdegnavano occasionali flirt con il punk (e il rock demenziale) sono da menzionare Luti Chroma e Windopen, entrambi bolognesi, più bravi della media con gli strumenti e inizialmente attivi sotto l'ombrello della Harpo's Music (che diede alle stampe una cassetta per ciascuno). I primi, con in organico Tullio Ferro (autore assieme a Vasco Rossi di *Vita spericolata*) e Ignazio Orlando (poi nei CCCP Fedeli alla linea), misero in fila *Lucy Foster* (Introvabile 1979), il più energico e brillante *Siamo tutti Dracula* (Italian 1980) e LUTI CHROMA (Chic 1980); i secondi, capitanati dal futuro Litfiba Roberto Terzani, dopo il nastro ROCK! (ristampato in Lp dalla Spittle nel 2018) confezionarono per la collana "Rock '80" il vivace singolo *Sei in banana dura* (Cramps 1980). Il logo "Rock '80" compare anche su *Vita di strada* (Cramps 1980), l'unico 45 giri dei romani Take Four Doses; stilisticamente più cupi e metropolitani, avevano come leader Stefano Pistolini, poi apprezzato giornalista e conduttore radiofonico.

Infine, due singoli che, nonostante siano opera di artisti lontanissimi dal punk, devono per forza essere citati: *Pus* (Ricordi 1978), esilarante presa in giro - ma quasi alla Sex Pistols per quanto riguarda il suono - dell'Andrea Mingardi Supercircus (come dimenticare i versi *"sopra il punk la capra camp / sotto il punk la capra crep"*?) e *Un'emozione da poco* (RCA 1978) di Anna Oxa. A interessare di quest'ultimo non sono le canzoni, di taglio pop (il lato A, composto da Ivano Fossati e Guido Guglielminetti, arrivò secondo al Festival di Sanremo; il retro è l'adattamento in italiano di *Livin' Thing* della Electric Light Orchestra), bensì la copertina, sulla quale la cantante barese sfoggia il look che Ivan Cattaneo copiò spudoratamente da Siouxsie.



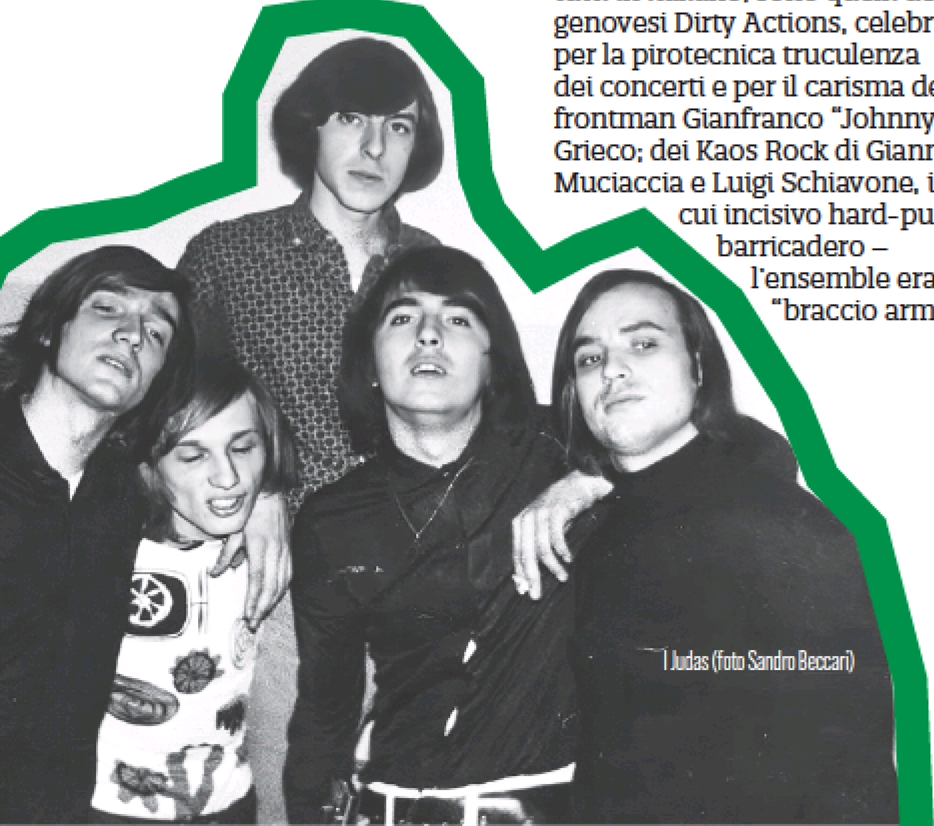




a porsi nella scia. Nel 1978, la Spaghetti dell'ex Rokes Shel Shapiro contribuì alla causa con due 33 giri che i più conoscono come PUNK a causa del vistoso logo apposto sulle copertine di entrambi (firmate da Mario Convertino), kitsch ma d'impatto. Uno è l'esordio dei Decibel di Enrico Ruggeri, dall'inconfondibile simbolo a forma di cazzo, tra i reperti più quotati sia per la fama poi acquisita dal leader, sia per le canzoni tra hard e punk in esso contenute, caratterizzate da testi in italiano all'insegna di un'irriverenza ingenua finché si vuole ma a suo modo efficace; prima di virare verso il pop con *Contessa* e il secondo Lp VIVO DA RE, la band milanese pubblicò il singolo *Indigestione Disko*, di indirizzo post-punk ma non privo di una cattiveria che Ruggeri avrebbe occasionalmente riesumato nella carriera solistica. L'altro disco è dei bolognesi Judas, compagine di r'n'r rozzo e graffiante capitanata dal reduce

IL ROCK DEMENZIALE DEGLI SKIANTOS FU LA PIÙ GENUINA E ORIGINALE FORMA DI PUNK ITALIANO: UNA RICETTA PROVOCATORIA, TRASGRESSIVA E DOTATA DI GRANDE IRONIA

dei Sessanta Giancarlo Martelli (in arte Martò), in cui l'influenza del punk è palese. Allo Zeitgeist non rimase indifferente nemmeno la Cramps di Gianni Sassi, che nel 1980 – il suo ultimo anno di attività – varò la collana di singoli "Rock '80", raccolti quasi subito nel 33 giri omonimo. I più punk, tutti in italiano, sono quelli dei genovesi Dirty Actions, celebri per la pirotecnica truculenza dei concerti e per il carisma del frontman Gianfranco "Johnny" Grieco; dei Kaos Rock di Gianni Muciaccia e Luigi Schiavone, il cui incisivo hard-punk barricadero – l'ensemble era il "braccio armato" del centro sociale Santa Marta – ha trovato documentazione pure in W.W.3; delle Kandeggina Gang di Giovanna "Jo Squillo" Coletti, quartetto al femminile sempre nato nell'ambiente del Santa Marta, che proponevano un punk minimale ed elementare comunque dotato di un certo appeal (non a caso il loro disco è il più raro e ricercato del lotto "Rock '80", non a caso altri estratti dal loro songbook sarebbero stati ripresi nel debutto personale di Jo Squillo con gli Eletrix, GIRL SENZA PAURA, Polydor 1981). La Cramps ebbe anche il merito di lanciare gli Skiantos, che nel '77 avevano iniziato a elaborare - fa fede la cassetta INASCOLTABLE, (ri)stampata in vinile nel 1979 – quel rock demenziale nel quale è lecito vedere la più genuina e originale forma di punk italiano: una ricetta provocatoria e trasgressiva che, con formidabile ironia, dileggiava in un sol colpo la tipica canzone sanremese, la "controcultura" dei Settanta votata a un impegno politico spesso troppo serioso, il pubblico



I Judas (foto Sandro Beccari)

di massa legato alla facile melodia pop e quello del rock ancora devoto agli esasperati tecnicismi del progressive. Punk "inconsapevole" di esserlo e dunque prezioso, quello del circo pittoresco e caciarone di Roberto "Freak" Antoni, che emerge prorompente dal 45 giri *Io sono un autonomo* e da varie tracce di MONO TONO (1978) come *Io me la meno*, *Eptadone*, *Panka Rock*, dagli assurdi testi in rima cantati in modo approssimativo e sguaiato; e che dire delle esibizioni-happening nelle quali accadeva di tutto, compresi lanci di verdura dal palco alla platea e dalla platea al palco? Inoltre, la loro folgorante ascesa portò notevoli benefici alla scena underground fiorita sotto le Due Torri. Dalla stessa Harpo's Music che aveva pubblicato INASCOLTABLE sarebbe infatti derivata la Italian Records, label-faro della new wave tricolore presentatasi nel 1980 con *Nevadagaz* dei Gaznevada; punk "avant" con tastiere e sax, ok, ma di grande aggressività, brillante evoluzione della *Mamma dammi la benza* che il gruppo aveva concepito nel suo periodo embrionale come Centro d'Urlo Metropolitano. E peccato che su disco siano arrivati troppo tardivamente – su Flowers Of Grain, nel 1997 – i favolosi brani di punk demenziale registrati nel 1979 dai Sorella Maldestra

Gli Skiantos. Nell'angolo in basso a destra, Roberto "Freak" Antoni

venga su eurekaddl motorcycles

di Vercelli per la cassetta CADAVERE, uscita nello stesso anno sempre su Harpo's.
I pezzi più introvabili sono però due autoproduzioni punk al 100% in formato 7", datate 1979. Sono l'Ep che affianca gli HitlerSS di Fabio "Miss XoX" Zigante e i Tampax di Ado Scaini, ambedue feroci e senza compromessi, e il singolo in tiratura limitatissima dei Mittageisen, punk al vetriolo ma anche un po' "dark" (termine che da noi era utilizzato al posto del "gothic" anglosassone). HitlerSS e Tampax furono pionieri e traino di quel circuito new wave di Pordenone che avrebbe attirato su di sé molti spot a causa dalle sue implicazioni sociali e di tendenza oltre che musicali, mentre dal "giro" dei Mittageisen - con il vulcanico Glezos Alberganti come fulcro - sarebbero emerse varie esperienze interessanti, penalizzate a livello di notorietà dalla scelta di muoversi nei sotterranei più nascosti di Milano. Questo per quanto riguarda i dischi editi in tempo reale. Già negli anni Ottanta alcune piccole etichette immisero sul mercato (in tirature molto limitate) materiale rinvenuto su vecchi nastri, ma a partire dagli anni Novanta il fenomeno si è ampliato in modo notevole. L'attività dei Mittageisen e del circuito milanese che faceva loro capo (Gags, Jumpers, 198X...) è stata sviscerata in vari album marchiati Reverendo Moon, Passerotto, Hate, Big Star Rolling e Rave Up, è emerso altro materiale dei Tampax e la già menzionata Rave Up ha pubblicato alcuni Lp di band nate nei tardi Settanta che all'epoca non erano mai approdate al vinile, come Luxfero e Trancefusion. A decenni dai suoi primi vagiti e nonostante tutti i suoi limiti di spessore artistico, lucidità e coerenza, il "punk" italiano – con e senza virgolette – continua insomma a essere argomento di studio e dibattito, oltre che oggetto del desiderio di tanti cultori. Non ha davvero cambiato il corso della storia, ma se non è stato dimenticato vuol dire che, forse, quei teppisti – gli Skiantos parlavano d'altro, ma non sottilizziamo – fecero bene a non andare a lavorare.

Punk

Bimestrale - Prezzo di copertina 9.90 €
www.stonemusic.it - redazione@stonemusic.it

La divisione Musica di Sprea edita anche:

VINILE - PROG - STONE MUSIC - CIAO 2001- CLASSIC ROCK

Realizzazione Editoriale a cura di: Federico Guglielmi e Maurizio Becker
Testi a cura di: Federico Guglielmi
Fotografie: Archivio Vinyl Seduction, Archivi privati (tranne dove diversamente indicato)
Grafica e impaginazione: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (MI) - Italia
P.I. 12770820152 - Iscrizione Camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci allo 02 87168197

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione Digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS

Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL

Sonia Lancellotti, Luca Majocchi - Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

FOREIGN RIGHTS

Paolo Cionti - Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI

Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Classic Rock, testata registrata al tribunale di Milano il 16/03/2011 con il numero 145. ISSN: 2039-649X

Direttore responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia S.r.l. - 20090 Segrate (MI)

Distributore per l'Estero: SO.DI.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel. +39 02 66030400 - Fax +39 02 66030269 - sies@sodip.it - www.sodip.it

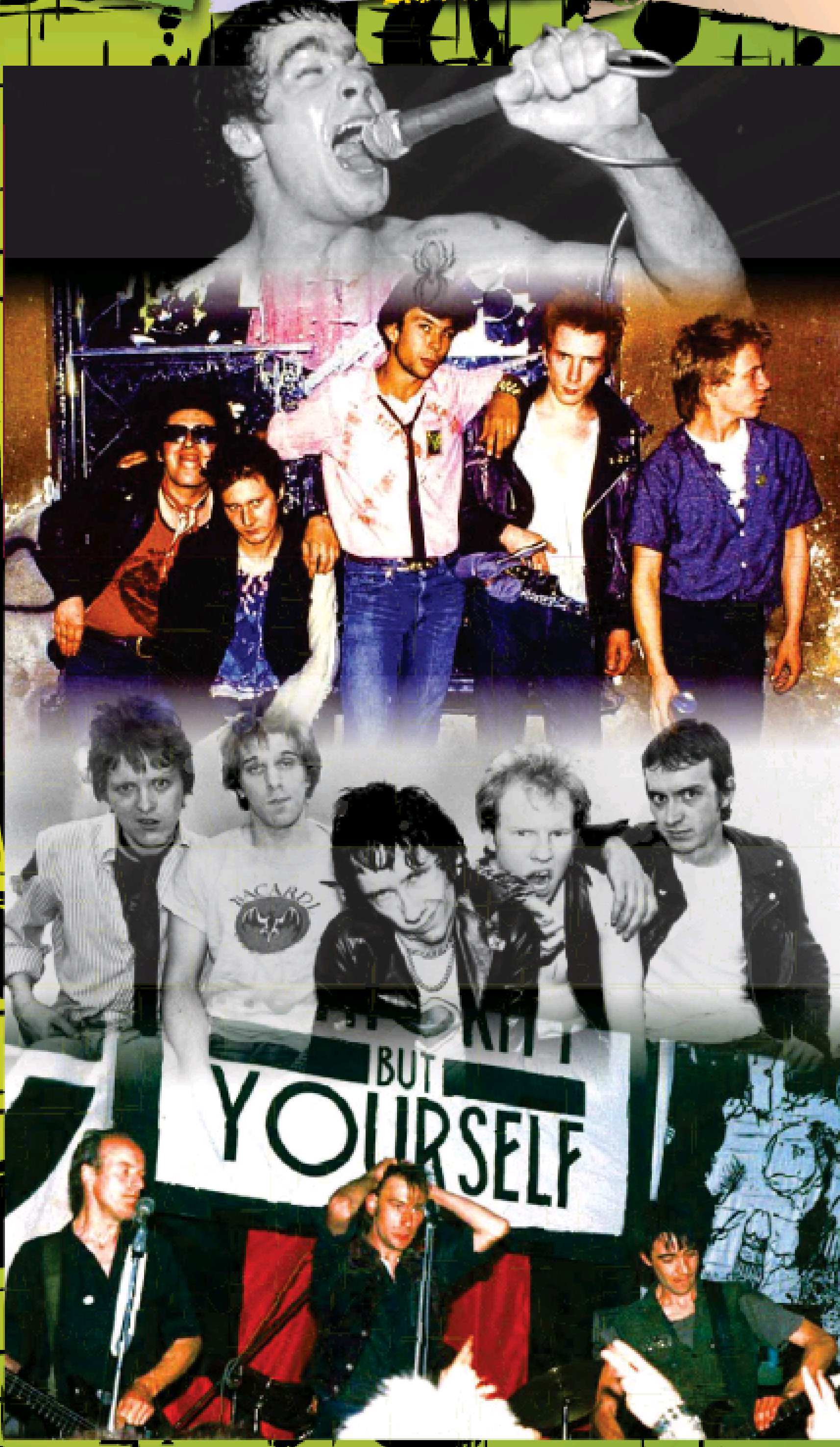
Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.. Via Tiberio Claudio Felice, 7 - 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A..

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Classic Rock e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, e Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona. In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it. Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicaziwone (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

Punk



Insofferenti, ribelli e provocatori i giovani che nella seconda metà degli anni Settanta cercarono, nella musica - e in una nuova estetica espressiva - di contrapporsi, al lucicchio del Rock in classifica, e successivamente allo status quo del contesto politico-sociale, diedero corpo a un genere dalle sonorità “sporche”, dure e scarne che dal “garage rock” statunitense di Iggy Pop e Lou Reed esplose con veemenza sia in America che in Gran Bretagna gridando la rabbia di una generazione che non si riconosceva nella cultura mainstream.
The Stooges, Ramones, Sex Pistols, The Clash, Germs, per citare solo alcune delle band più celebri, furono i protagonisti di un movimento esplosivo che cambiò per sempre regole e sonorità del rock.
I miti, la genesi, la discografia imperdibile e le diramazioni internazionali del Punk da conoscere e (ri)scoprire.

CLASSIC ROCK MONOGRAFIE N. 10 - 9,90 €
40010
9 772039 649390
BIMESTRALE P. I. 24-04-2024 - MAGGIO/GIUGNO
CONTO DEPOSITO*